Münster i/W. 1934. 9/5 Phil. Diss.

# Allegorische und mythologische Gestalten

in den

# Dichtungen Eustache Deschamps'

## Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät der

Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Franz Frese

aus Paderborn

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

1934

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Juli 1933

Dekan: Herr Professor Dr. Eitel

Referent: Herr Professor Dr. Heinermann

Korreferent: Herr Professor Dr. Lerch

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

*Herrn Fabrikbesitzer*

*Johannes Scheffer-Hoppenhöfer*

*Sundern in Westfalen*

*in Dankbarkeit!*

# Inhaltsangabe.


Einleitung: Problemstellung . . . . . 1

A. Allegorische Personifikationen . . . . . 3

I. Definition der allegor. Personifikation . . . . . 3

II. Mittelalterliche Stilistik und allegorische Personifikation . . 5

1. Allegorie . . . . . 6

2. Conformatio . . . . . 6

3. Apostrophe . . . . . 7

III. Geistesgeschichte und allegor. Personifikation . . . . . 9

1. Anthropomorphismus . . . . . 9

2. Nominalismus . . . . . 10

IV. Alleg. Personifikationen in der lat. Lit. . . . . 12

V. Motivierung und Rahmen der alleg. Dichtung . . . . . 15

1. Latein. Traum- und Visionsdichtung . . . . . 16

2. Traummotivierung in der altfrz. Lit. . . . . 17

3. Allegorische Lyrik im Epos . . . . . 25

4. Auflösung der alleg. Epik . . . . . 28

5. Formen der alleg. Lyrik bei Deschamps . . . . . 33

VI. Mythologischer Charakter der alleg. Personifikationen . . . 37

Zusammenfassung . . . . . 40

B. Mythologien . . . . . 43

I. Arts poétiques und Mythologie . . . . . 43

II. Fortleben der antiken Götter im Mittelalter . . . . . 45

III. Mythologien in der allegor. Dichtung . . . . . 47

IV. Mythologien in den Dichtungen Deschamps' . . . . . 53

C. Überblick über die Entwicklung einiger allegorischer und mythologischer Gestalten . . . . . 57

I. Nature . . . . . 57

II. Artes liberales . . . . . 60

III. Allegorische Personifikationen der Liebespsychologie . . . 67

IV. Amours . . . . . 70

V. Venus . . . . . 77

VI. Jupiter . . . . . 80

VII. Neuf Preux . . . . . 82

Zusammenfassung . . . . . 84

# Literaturverzeichnis.


Abert, H., Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905.

d'Andeli, Henri, „Bataille de VII ars" p. p. Héron, Rouen 1881.

Baudouin de Condé, Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé, p. p. Aug. Scheler Brüssel, 1866, 3. Bde.

Bezold, Friedr. von, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, Bonn 1922.

Boer, C. de Guillaume Machaut et l'Ovide moralisé. Romania 43, S. 335 ff.

Borinski, Karl, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilh. von Humboldt, in „Erbe der Alten" IX, Lpzg. 1914 und 1924, 2 Bde.

Brinkmann, Hennig, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928.

Diez, „Poesie der Troubadours". 1883.

Eustache Deschamps, Oeuvres complètes, p. p. de Queux de Saint-Hilaire, Soc. d. anc. textes fr. Paris 1880 ff., 11 Bde.

Faral, Edmond, Les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1913.

Faral, Edmond, Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle Paris 1924.

Frey-Sallmann, Anna, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten in der Bildbeschreibung des Mittelalters, in Erbe der Alten, 2. Reihe, Heft XIX, Lpzg. 1931.

Fritsche, C., Die lateinischen Visionen des Mittelalters bis zur Mitte des XII. Jh., Rom. Forschgn. II.

Geiselhardt, J., Machaut und Froissart, ihre literarischen Beziehungen. Diss., Jena 1914.

Gelzer, Heinr., Nature, zum Einfluß der Scholastik auf den altfranzösischen Roman, Halle 1917.

Henri d' Andeli, Bataille des VII ars, p. p. Héron, Rouen 1881.

Herzhoff, Rich. Personifikationen lebloser Dinge in der altfranzösischen Literatur, Diss., Berlin 1910.

Hoepffner, E., Eustache Deschamps, Leben und Werke, Straßburg 1914.

Huizinga, J., Herbst des Mittelalters, München 1928.

Huizinga, J., Wege der Kulturgeschichte, München, 1930.

Huon de Méry, Le tornoiement de l'Antichrist, p. p. Tarbé, Reims 1851.

Jean le Tainturier, Mariage des VII ars, p. p. A. Langfors. Classiques fr. d. m. â., Paris 1923.

Jehan Aicart, La prise amoureuse, hsg. E. Hoepffner, Ges. f. Rom. Lit., 22, Dresden 1910.

Langlois, E., Les origines et sources du Roman de la Rose, Paris 1890.

Langlois, E., De artibus rhetoricae rhythmicae, Paris 1902.
La clef d'Amours, p. p. E. Tross, Paris 1866.
Langlois, E., Recueil d'arts de seconde rhétorique. Collection de documents inédits sur l'histoire de France 1902.
Liebeschütz, H., „Fulgentius Metaforalis", Bibl. Warburg IV. Leipzig 1926.
Machaut, Guillaume, Oeuvres de G. M., p. p. Ernest Hoepffner, Soc. d. anc. t. fr. Paris 1908, ff. 3 Bde.
Mâle, Emile, L'art religieux en France, Paris 1923 ff. 3 vol.
Marle, Raimond van, Iconographie de l'art profane au moyen âge, II. Bd. La Haye 1932.
Martianus Capella, Basel 1577.
Meyer, Paul, Les neuf preux, Bulletin de la Soc. d. anc. textes fr. IX, 1883.
Messire Thibaut, Li Romanz de la poire, hsg. Fr. Stehlich, Halle 1881.
Moehring, Ernst, „Theophanien und Träume in der bibl. Literatur" Diss. Göttingen 1914.
Nicole de Margival, Le Dit de la panthère d'Amours, p. p. J. E. Matzke, Soc. d. anc. textes fr., Paris 1883.
Oulmont, Charles, Les débats du clerc et du chevalier, thèse, Paris 1911.
Puech, A., Prudence, étude sur la poésie latine chrétienne au IVe siècle, Paris 1888.
Piper, F., „Mythologie der christlichen Kunst", Weimar 1875.
Renclus de Moiliens, Le Romanz de Carité und Miserere, p. p. A. G. van Hamel in Bibl. d. hautes études, Paris 1885.
Rennert, Alfred, Studien zur altfranz. Stilistik, Diss. Göttingen 1904.
Roman de la Rose, p. p. Ernest Langlois, Soc. d. anc. t. fr. Paris 1914, 5 Bde.
Schürr, Friedr., Das altfranzösische Epos, München, 1926.
Simund de Freine, Les oeuvres de S. d. Fr., p. p. J. E. Matzke, Soc. d. anc. t. fr., Paris 1909.
Söhring, Otto, Werke bildender Kunst im altfranzösischen Epos, Roman. Forschungen XII. Bd. S. 493 ff.
Thomas, A., Guillaume Machaut et l'Ovide moralisé, Romania 41, 1912, S. 362 ff.
Trouvères belges, (nouvelle série) p. p. Aug. Scheler, Löwen 1879.
Vénus, la déesse d'amor, p. p. W. Förster, Bonn 1880.
Voßler, K., Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil" des Guido Guinicelli etc. Heidelberg 1914.
Weingärtner, P., Quellenverhältnis und Allegorie in der Prise amoureuse des Jehan Acart de Hesdin, Diss. Würzburg 1926.
Wetzel, Joh. Georg, „Quomodo poetae epici et graeci et romani somnia descripserint". Diss. Berlin 1931.
Wickhoff, Franz, „Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters". Jahrbücher d. preuß. Kunstsammlungen, XI. Bd. 1890.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547224_0145

# Einleitung

Vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, die Bemerkung Huizingas nachzuprüfen und an Beispielen zu veranschaulichen, daß im XIV. Jh. in Frankreich „ein Wettstreit zwischen Allegorie und Mythologie" einsetzt, daß mythologische Beispiele an die Stelle von Allegorien treten, wenngleich „auch die freie Allegorie noch weit bis ins XVI. Jh. hinein und später in vollem Flor steht".[1])

Um diesen Wendepunkt zu veranschaulichen, ist das dichterische Werk von Eustache Deschamps (1367—1404 od. 07) genauer untersucht worden.[2])

Eine für diese Arbeit wichtige Gesamtdarstellung der allegorischen Dichtung in der altfranzösischen Literatur fehlt noch. Man ist angewiesen auf verstreute Abschnitte in den verschiedenen Literaturgeschichten. Ebensowenig existieren zusammenfassende Darstellungen der Mythologien in der altfranzösischen Literatur.

Für die Kunstgeschichte sind derartige Studien bereits gemacht worden oder noch im Entstehen. So wird man zurückgreifen können auf Piper „Mythologie der christlichen Kunst"[3]), Mâle „L'art religieux en France, étude sur l'iconographie du moyen âge",[4]) und ferner Raimond van Marle „Iconographie de l'art profane au moyen âge", II. Bd. Allégories et symboles[5]). (Ein dritter Band über Mythologie wird folgen.) Mit Hilfe dieser Literatur würden sich Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst feststellen lassen, soweit bestimmte Abhängigkeiten nachweisbar sind, was angesichts der nicht immer sicheren Chronologie Schwierigkeiten haben wird.

---

[1]) Huizinga, J. „Herbst des Mittelalters", München 1924, S. 288.

[2]) hsg. von de Queux de Saint Hilaire in S A T, Paris 1880, 11 Bde.

[3]) Piper, F., „Mythologie der christl. Kunst", Weimar 1851.

[4]) Mâle, Em. „L'art religieux en France", Paris 1923, 3 vol.

[5]) Raimond van Marle „Iconographie de l'art profane au moyen âge." II. Bd. La Haye 1932.

In der vorliegenden Arbeit sind nur Allegorien und Mythologien in der epischen und lyrischen Dichtung berücksichtigt worden, nicht die der dramatischen Dichtung.

Ferner ist die gleichzeitige lateinische Dichtung des Mittelalters nur dann herangezogen worden, wenn bereits feste Ergebnisse vorlagen. Eine umfassende Darstellung der Wechselbeziehungen besteht noch nicht, abgesehen von Einzelstudien Edmond Farals[6]) u. a. Gerade auf dem Gebiete der Allegorie und Mythologie würde eine gemeinschaftliche Behandlung der französischen Literatur des Mittelalters in lateinischer und französischer Sprache von Nutzen sein.

---

[6]) Faral, Edmond, „Les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge" Paris 1913.

## *A. Allegorische Personifikationen.*

### I. Definition der allegorischen Personifikation.

Die Definition der allegorischen Personifikation ist in den verschiedenen literar-aesthetischen Untersuchungen nicht ganz eindeutig. Eine kritische Zusammenstellung der unterschiedlichen Auffassungen dieses Begriffs würde eine besondere Arbeit erfordern.

Die Allegorie dient entweder der Versinnlichung abstrakter Vorgänge oder der poetischen Transponierung konkreter Dinge und realer Handlungen. Allegorie heißt wörtlich „Anderssagen". Die Scholastiker definieren: „Quando quid dicitur et aliud significatur allegoria est." [7])

Deutlich wird der Begriff, wenn wir ihn der Metapher gegenüberstellen. In der Metapher wird das zu umschreibende Objekt mit richtigem Namen genannt, und nur die Aussage bedient sich einer Ausdrucksweise, die einem gedachten Objekt zukommt. In der Allegorie dagegen wird dieses gedachte Objekt genannt, und die Aussage bleibt ihr wesensverwandt, sodaß nur das ursprünglich zu umschreibende Objekt nicht mehr durchscheint, sondern nur auf Grund einer Konvention oder mit Hilfe eines Schlüssels erschlossen werden kann.

In der Technik der Allegorie abstrakter Dinge und Vorgänge steht die Personifikation an erster Stelle und findet auch die umfangreichste Verwendung.

Wenn zwar auch in der allegorischen Personifikation das zu umschreibende Objekt mit richtigem Namen genannt wird, so bleibt doch die äußere Erscheinungsweise der Personifikation im Bereich der verhüllenden Personifikation. Der Name ist dann nur das Etikett der Vermenschlichung irgend eines Abstraktums, deren Aussage und Handlungsweise dieser Vermenschlichung zunächst entspricht. Der Name ist nicht mehr als ein Schlüssel zum Verständnis, wie das Namensschild einer bildlich dargestellten allegorischen Figur.

---

[7]) vgl. E. Langlois, „Sources du Roman de la Rose", Thèse Paris 1890, S. 47 ff.

Diese Gattung von Personifikationen, die im allegorischen Zusammenhang entstanden sind, soll in dieser Arbeit untersucht und mit Mythologien verglichen werden.

Ein äußeres Merkmal der Personifikation ist bekanntlich die Artikellosigkeit, wodurch das betreffende Substantiv sozusagen den Rang eines Eigennamens erhält.[8]) Jedoch darf man von der Artikellosigkeit der Abstrakta im altfranzösischen Heldenepos noch nicht auf eine Personifikation schließen. Der bestimmte Artikel ist im Altfranzösischen erst sehr spät obligatorisch geworden, er konnte bei Gattungsnamen, Abstrakta u. a. auch wegbleiben. Wenn im Heldenepos artikellose Abstrakta vorkommen, so besteht deshalb noch nicht immer die Gewißheit, daß eine Personifikation vorliegt. Oft ist es nur eine scheinbare Personifikation, die durch Verben veranlaßt ist, deren konkrete Bildhaftigkeit Wechselbeziehungen zum abstrakten Substantiv vermuten läßt.

Ne se poet guarder que mals ne li ataignet
(Rolandslied, v. 9.)

Trotz der Artikellosigkeit von m a l s ist hier wohl kaum eine Personifikation beabsichtigt. Es wird ein Fall des unregelmäßigen Gebrauches des Artikels vorliegen. Das geht auch daraus hervor, daß das gleiche Verbum a t a i n d r e mit Substantiven mit Artikel erscheint, und so eine Metapher gebildet wird.

Qu'une si granz fainz l'a atainte
Qu'a po qu'ele ne s'est rancainte
Des anfanz qu'ele a anfantez.[9])
(Chrestien de Troyes, Guil. d'Anglet. 615.)

oder

Si l'avoit ses granz diaus atainte.[10])
(Erec, 5244.)

Im Rolandslied wird an einer Stelle r a g e artikellos mit e n t r e r verbunden:

El cors vus est entree mortel rage.[11])
(Rolandslied 747.)

Auch hier liegt nur eine Metapher vor, was aus anderen mit e n t r e r verbundenen Substantiven mit Artikel hervorgeht.

---

[8]) vgl. Schürr, „Das altfranzösische Epos", S. 330 ff.

[9]) zit. von Herzhoff, Rich., „Personifikationen lebloser Dinge in der altfranz. Literatur". Diss. Berlin 1904, S. 34.

[10]) zit. ibid. S. 26.

[11]) zit. von Schürr, S. 330.

Aucassins oi les mos
De s'amie o le gent cors,
Mout li entrerent el cors.

(Auc. et Nic. 23, 1—3)[12])

Daher dürfen wir diese von Herzhoff unter der Rubrik Personifikation zusammengestellten Beispiele nicht immer als solche hinnehmen, da es oft Metaphern sind.

Für die folgende Arbeit erfährt also der Begriff Personifikation insofern eine Verengung, als die Schein-Personifikation in der Metapher ausgeschlossen bleibt.

Um den Begriff der allegorischen Personifikation und ihre Stellung in der Poetik des Mittelalters zu veranschaulichen, soll die Stilistik des Mittelalters befragt werden, und auch die Geistesgeschichte soll zu Rate gezogen werden. Auf diese Weise werden wir die Bedeutung der Allegorie im Mittelalter erkennen und die Eigenart der allegorischen Personifikation noch schärfer umreißen können.

## II. Mittelalterliche Stilistik und allegorische Personifikation.

Eine zusammenfassende Darstellung der mittelalterlichen Stilistik hat H. Brinkmann versucht.[13]) Soweit die altfranzösische Literatur behandelt wird, stützt sich Brinkmann auf die von E. Langlois[14])[15]) herausgegebenen und untersuchten lateinischen Poetiken des XII. und XIII. Jahrhunderts in Frankreich und auf die von Faral[16]) zusammengestellten Texte der seconde rhétorique seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, die also in französischer Sprache geschrieben sind. Diese rhetorischen Abhandlungen sollen auch in der vorliegenden Untersuchung zu Rate gezogen werden.

Die mittelalterliche ars poetica beschränkt sich auf die formale Seite und läßt die Stoffwahl unberücksichtigt. Im engen Anschluß an die antike Rhetorik werden dispositio, amplificatio, abbrevatio und ornatus facilis et difficilis behandelt.

---

[12]) zit. von Herzhoff, S. 44.

[13]) H. Brinkmann, „Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung". Halle 1928.

[14]) E. Langlois, „De artibus rhetoricae rhythmicae", Paris 1902.

[15]) E. Langlois, „Recueil d'arts de seconde rhétorique", Paris 1902.

[16]) E. Faral, „Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle", Paris 1924.

Unter den Begriff amplificatio fällt auch die Allegorie.

### 1. Allegorie.

Eine Definition der Allegorie gibt Matthaeus de Vendôme in seiner „Ars versificatoria" unter der Rubrik: Quid sit allegoria.

„Amplius allegoria est alienum eloquium, quando a verborum significatione dissidet intellectus, ut in Bucolicis:

Aurea mala decem misi, cras altera mittam. (Buc. III, 70.)
Hic enim teste Ysidoro per „decem aurea mala" decem eclogae Bucolici carminis intelliguntur." [17]) [18])

Es folgen noch einige weitere Beispiele, die ebensowenig wie das obengenannte Personifikationen abstrakter Dinge bringen, jedoch läßt die Definition, die der oben (S. 3) zitierten scholastischen Definition ähnlich ist, die Anwendung auf Abstrakta offen.

Über die Personifikation handeln zwei Abschnitte, die conformatio und die Apostrophe.

### 2. Conformatio.

Ein anderes Mittel der amplificatio ist die conformatio (griech. προσωποποιία). Geoffrey de Vinsauf definiert in seinem „Documentum de arte versificandi" [19]) folgendermaßen: „Prosopopeia est conformatio novae personae, quando scilicet res non loquens introducitur tamquam loquens in Ovidio Metamorphoseos, Roma in Lucano, Affrica in Claudiano."

Die Theorie der conformatio geht zurück auf die Antike. Schon im „Auctor ad Herennium" wird sie als Mittel der amplificatio genannt: „Conformatio est, cum aliqua, qua non adest persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta et aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcomodatae, aut actio, quaedam . . ." [20])

Sowohl die Antike wie auch die mittelalterliche Poetik erwähnen nur die Personifikation konkreter Dinge, die der Abstrakta wird nicht ausdrücklich genannt. Auch die Beispiele bringen nur Konkreta. So läßt Geoffrey de Vinsauf das Hl. Kreuz und eine Festung als Personen reden. Vielleicht darf man aber

---

[17]) Faral, „Les arts poétiques . . .", S. 177.

[18]) Die Annahme Isidors dürfte sowohl aus chronologischen („zweitälteste Studie nach Theokrit", Trendelenburg in „Vergils ländliche Dichtungen", Leipzig 1929, S. 45), wie auch aus inhaltlichen Gründen nicht zutreffend sein.

[19]) Faral, ibid. S. 275.

[20]) Faral, S. 52.

„res“ oder besonders „res informis“ auch als Bezeichnung für das Abstraktum hinnehmen.

### 3. Apostrophe.

Ein anderes Mittel der amplificatio, das zur Personifizierung führt, ist die Apostrophe. Geoffrey de Vinsauf definiert sie folgendermaßen: „Apostrophatio similiter extendit materiam. Est autem apostrophatio quando apostrophamus nos vel aliquam personam, id est quando convertimus sermonem ad nos vel aliquam aliam rem animatam vel inanimatam“. Er unterscheidet mehrere Arten der Apostrophe:

a) Est autem exclamatio color quando ex dolore vel ex aliis causis exclamamus.

b) Conduplicatio est color quando idem verbum conduplicamus, quod contigit variis et causis, quando ex dolore, quando ex amore, quando ex indignatione.

c) Dubitatio est color quando dubitamus de duobus vel de plurimis quod eorum velimus dicere.[21])

Es handelt sich hier also um eine Anrede oder einen Ausruf, der sich sowohl an eine Person als aber auch, etwa im Monolog, an eine res animata vel inanimata richten kann. Die Beweggründe sind meistens affektischer Art, sei es ein Gefühl der Freude oder des Schmerzes, sei es der Zweifel. Durch die Anrede gewinnen die angeredeten Dinge personalen Charakter. In der „Poetria nova“ gibt Geoffrey de Vinsauf Fälle an, in denen die Apostrophe statthaft ist. Sie wird verwandt zur Zurechtweisung (more magistri corripit errorem pravum), zum Ausdruck der Klage (ad omnia dura in lacrimis planctu jacet), im Zorn (surgit in iram propter grande scelus) und zur Verspottung (fertur ridiculose contra ridiculos).[22])

Am verbreitetsten ist die Apostrophe zum Ausdruck der Klage. Geoffrey bietet als Beispiel ein lateinisches Klagegedicht auf den Tod des Richard Löwenherz. Wir finden dort eine Reihe von Apostrophen, die abstrakten Gegenständen menschliches Leben verleihen. So wird der Tag angeredet: „O Veneris lacrimosa dies!“, das Gestirn: „O sidus amarum!“, das Land: „Neustria, sub clypeo regis defensa Ricardi, indefensa modo, planctu testare dolorem!“, der Tod: „O mors! o truculenta mors! esses utinam

---

[21]) Geoffrey de Vinsauf, „Documentum de arte versificandi“ in Faral op. cit. S. 276.

[22]) Geoffrey de Vinsauf, „Poetria nova“ v. 264ff. in Faral, S. 205.

mortua! quid meministi ausa nefas tantum!" der Schmerz: „o dolor! o plus quam dolor!" [23]) Die Beispiele zeigen, daß in der dichterischen Praxis auch Abstrakta personifiziert werden.

Vergleichen wir die nichtallegorische Literatur des Altfranzösischen im Hinblick auf derartige Fälle!
Freude:

Joie, tu l'amas mult, que ainc ne le guerpis,
Va t'en ensamble o lui ès cans Elixeis
Qui tout sunt paint de flors, de roses et de lis.

(Alexanderroman 538, 7—9.)

Tapferkeit:

Proesce, vus dormés et malvestés oisiele;
Hui, cest jor estes mise de le cuve en ourciele.

(Alexanderroman, 532, 2—3.)

Tod:

Ha! vis morz deputaire,
Morz! por Deu, don n'avoies tu
Tant de pooir ne de vertu
Qu'ainz que ma dame m'oceisses!
Espoir por ce que bien feisses,
Nel vosis feire, ne deignas!
Par felenie m'espargnas,
Que ja ne t'iert a el conté!
Ha! quel servise et quel bonté!
Con l'as or an huen leu assise!
Dahez et qui de cest servise
Te mercie et qui gre t'an set.
Je ne sai li queus plus me het,
Ou la vie qui me desire
Ou morz, qui ne viaut ocire.
Einsi l'une et l'autre m'occit.

(R. d. Charr. 4335—51.)

Die Beispiele zeigen, wie von der Personifikation als Anrede sich ein Übergang zur allegorischen Personifikation vollzieht, der sowohl Aussage als auch Handlung folgen.

Alle genannten Beispiele einer durch Apostrophe entstandenen Personifikation sind im Augenblick eines starken Affektes des apostrophierenden Helden entstanden. Es ist im Gegensatz

---

[23]) ibidem, Faral, S. 208.

zur bewußten, kunstgemäßen Personifikation eine spontane und natürliche, die den naiven Beziehungen des einfachen Menschen zu den ihm unerklärbaren Vorgängen seines Seelenlebens und den Dingen der Umwelt ihre Entstehung zuzuschreiben ist.[24])

Es ist zu bemerken, daß die zitierten Beispiele nicht nur als Personifikationen in der Form der Apostrophe vorkommen, sondern auch als solche im Sinne der conformatio. Es läßt sich nicht immer mit Sicherheit feststellen, welcher der beiden Erscheinungen die betreffende Personifikation ihre Entstehung verdankt, ob der mehr gefühlsmäßigen, psychologischen der Apostrophe oder der überlegten und künstlichen der conformatio.

## III. Geistesgeschichte und allegorische Personifikation.

Im vorhergehenden Abschnitt sind einige stilistische Kategorien betrachtet worden, soweit sie das Mittelalter kannte, in deren Rahmen Personifikationen möglich sind.

Im folgenden sollen einige geistesgeschichtliche Faktoren dargelegt werden, die zur Personifikation führen oder ihre Verbreitung begünstigen.

Es lassen sich zwei Stufen der Entwicklung herausstellen, wobei man sich jedoch der Gefährlichkeit des Schematisierens bewußt bleiben muß.

### 1. Anthropomorphismus.

Die naive Geisteshaltung des frühen mittelalterlichen Menschen beseelte und individualisierte mit Vorliebe alles, was ihm nahe stand. In gefühlsmäßiger Verbundenheit mit den Dingen wird konkreten Gegenständen individuelles Leben angedichtet; sie werden vermenschlicht. Schürr will diesen Prozeß unterschieden wissen von der Personifikation, die erst dann zu Recht besteht, wenn etwas Allgemeines individualisiert wird. So wird man auch im Heldenepos kaum Personifikationen von Abstrakten finden, sondern nur die Beseelung des Konkreten. Dinge wie Streitroß und Waffen sind für den Menschen Individuen. Durch das psychologische Verhältnis entsteht eine Vermenschlichung, der aber noch die Anschaulichkeit und Individualität einer echten Personifikation fehlt.[25])

---

[24]) vgl. Rennert, „Studien zur altfranzös. Stilistik". Diss. Göttingen 1904, S. 10.

[25]) vgl. Schürr, „Das altfranzösische Epos", München 1926, S. 111, S. 320.

Diese Stufe der Personifikation oder wohl mit größerer Einschränkung der Vermenschlichung fällt stilistisch unter die Kategorie der Apostrophe, wie wir oben gesehen haben. (S. 7.)

### 2. Nominalismus und Personifikation.

Die echte Personifikation, d. h. die Auffassung eines Allgemeinbegriffes als isoliertes, selbständiges, namentlich bezeichnetes Individuum wird nach Schürrs Ansicht[26]) durch den Nominalismus begünstigt. Der Nominalismus vertrat die Ansicht, daß die Allgemeinbegriffe nichts Wirkliches, sondern nur Namen von Abstraktionen des Verstandes sind, daß wirkliche Existenz nur den Einzeldingen zukommt. Diese sprachlich gegebenen Allgemeinbegriffe erfüllen auch die Dichtung, und Aufgabe des Dichters war es, sie möglichst bildhaft zu gestalten. Diesem bildhaften Gestalten kamen der Naturalismus des höfischen Romans und der reale Sinn des Nominalismus entgegen. Für den Nominalismus hatte „nur das Individuelle, das sinnlich Erfahrbare tatsächlichen Bestand". Höfischer Roman und Nominalismus sind Faktoren von solcher Kraft, daß sie den Abstraktionen des Verstandes naturalistische Daseinsformen in der Dichtung geben.

Der Nominalismus steht in einem gewissen Gegensatz zum Symbolismus des frühen Mittelalters. Die symbolistische Denkweise ging vom Einzelding aus. Man schloß vom sinnlich Faßbaren auf etwas Übersinnliches, das Ding erhielt so übersinnlichen Gehalt. Man sah „im Einzelnen das Allgemeine".[27]) Umgekehrt verläuft die Richtung des allegorischen Denkens im XIII. Jahrhundert. Man geht von der Idee, vom Allgemeinen aus und gibt ihm diesseitige, sinnliche Gestalt und Erscheinungsweise.

Derartige personifizierte Verstandesgebilde werden zunächst im höfischen Roman genannt. Handelnd werden sie vorerst nur in ganz seltenen Ausnahmen eingeführt.[28]) Ihre Erwähnung illustriert auch häufig den psychologischen Kausalzusammenhang,

---

[26]) vgl. Schürr, S. 330ff. und 484ff.

[27]) vgl. Brinkmann, S. 87.

[28]) z. B. dem gefangenen Yvain erscheinen im Gefängnis Amors und Honte:

Qu'Amors et Honte le detiennent
Qui de deus parz devant li viennent:
Il est honiz se s'an va,
Que ce ne crerroit uns hon ja
Qu'il eüst eins esploitié.
(Chrétien de Troyes, Chevalier au lion, hsg. W. Foerster, Halle 1887.)

indem die Personifikationen in irgendeine gesellschaftliche oder verwandtschaftliche Abhängigkeit zum Helden oder unter sich gebracht werden.

Largesce estoit la vostre amie
Et hardemenz vostre conpainz. (Yvain, 296—297.)

Largesce estoit ta mère, tu estois ses fis.
(Alexanderroman, 526, 4.)

Por cou fu il partout si vaillant conquerre
Que proesce est suer et largesce sa mère.
(Alexanderroman, 471, 21f.)

Ähnliche Beispiele finden sich auch in den folgenden Jahrhunderten. So wird im „Miserere" des sog. Renclus de Moiliens Mesdit als Kind eines Inzestes zwischen Teufel und Envie bezeichnet. In einer Ballade Deschamps' ist Envie „la mere de tristesce".

Es muß genau unterschieden werden zwischen Metapher und Personifikation. Gewöhnlich wird der Begriff der Personifikation in der Aesthetik weiter gefaßt, es werden unter ihm alle Fälle von Vermenschlichung der Abstrakta und Konkreta zusammengefaßt. Man könnte diese mehr metaphorische, oft gefühlsbedingte Art die subjektive Personifikation nennen. In diesem Sinne sind die meisten von Herzhoff gesammelten Personifikationen aufzufassen. In der vorliegenden Untersuchung beschränkt sich der Begriff Personifikation auf reine Verstandespersonifikationen, objektive Personifikationen. Solche Personifikationen führen in der Dichtung eine selbständige Existenz, so wie die der mythologischen Gestalten. Sie treten handelnd auf, sie sind wie in den Moralités dramatische Personen. Dementsprechend erhalten derartige allegorische Gestalten menschliche Züge und sind wie Menschen gekleidet. In ihrer Handlungsweise und Erscheinungsform läßt sich mit ihnen ein naturalistisches Kunstwerk bilden. Ein solches Kunstwerk würde sich dann dazu eignen, irgendwelche psychologischen Vorgänge in der Liebe oder überirdischen Vorgänge des religiösen Bereiches zu veranschaulichen, wie es im „Rosenroman", im „Songe d' enfer" von Raoul de Houdenc und in dem „Pélerinage de la vie humaine" von Guillaume de Deguilville geschieht. Ein derartiges allegorisches Kunstwerk erscheint um so lebensvoller, je naturalistischer die Personifikationen der entsprechenden Abstrakta auftreten, so daß man fast vergessen könnte, daß es sich hier um die sinnlich eingekleidete Darstellung eines idealen, gedachten Vorganges handelt.

Somit wäre die allegorische Dichtung des XIII. Jahrhunderts nach Schürrs Meinung eine Erfüllung der Aesthetik des hl. Thomas „mit Rücksicht auf seinen Gehalt an Allgemeinem und Ideellem". „Die Liebesgeschichte zweier Menschen ist im Rosenroman idealisiert, über das Individuelle hinausgehoben in das allgemein Gültige und Typische." ... „Das Allgemeine ist auch hier die Form des Körperlichen, das Allgemeine verwirklicht sich in Gestalten, die stellenweise fast Fleisch und Blut haben: universalia in re".[30])

Dieser Erklärungsversuch auf Grund der scholastischen Philosophie des Mittelalters würde jedoch die allegorische Personifikation und in der Folge den allegorischen Roman nahezu als ein Originalprodukt des Mittelalters hinstellen, wenn man nicht die Einflüsse der allegorischen Dichtung der lateinischen Literatur beachten würde.

Wie lebendig die lateinische Literatur des Mittelalters war, viel lebendiger als man sie sich gewöhnlich vorstellt, zeigt ein Blick in irgendeine Spezialabhandlung etwa Manitius „Geschichte der lateinischen Literatur im Mittelalter" oder Edm. Faral „Les sources latines des contes et romans courtois au moyen âge". Im XII. Jahrhundert blühte ein Humanismus, der dem im XVI. Jahrhundert kaum nachstand, was die Materie, speziell das Studium der römischen Literatur anging. „Le moyen âge a connu celle-ci (l'antiquité) beaucoup mieux qu'on ne le dit d'ordinaire et au moins sur la poésie des Latins, on n'était guère moins bien renseigné en 1150 qu'en 1550".[31])

Im folgenden Kapitel soll deshalb eine Linie des allegorischen Romans von der Antike bis ins Mittelalter skizziert werden, um nachzuweisen, daß manche allegorischen Personifikationen und manche Motive der allegorischen Dichtung als antikes Gut in die mittelalterliche Literatur eingegangen sind.

## IV. Die allegorische Personifikation in der spätlateinischen und mittellateinischen Dichtung.[32])

Die Neigung zur Personifikation entspricht der römischen Geisteshaltung. Die römischen Götter sind z. T. Personifikatio-

---

[30]) Schürr, S. 487.

[31]) Edm. Faral, „Les sources latines des contes et romans courtois au moyen âge". Paris 1913, S. VIII.

[32]) Dieser Absatz stützt sich auf Langlois „Sources . . ." S. 60ff. auf Puech „Prudence" Paris 1888, auf Teuffel-Kroll und Manitius.

nen moralischer Abstrakta. „Die Vorstellung trat mit sinnlicher Kraft vor die Seele und übte eine solche Macht aus, daß das Wort, das sie sich schuf, trotz der adjektivistischen Beweglichkeit, die ihm verblieb, dennoch ein göttliches Einzelwesen bezeichnen konnte".[33])

Auf die Liebe bezügliche allegorische Personifikationen sind in der lateinischen Literatur selten. Das Märchen von Amor und Psyche des Apulejus (2. Jahrhundert) wird vielfach als Allegorie gedeutet. („eine an die gnostischen Thomasakten gemahnende Allegorie von der Seele").[34]) Abgesehen von der Gesamtdeutung ist zumindest die Voluptas als Tochter von Amor und Psyche eine allegorische Gestalt. Im X. Buch der Metamorphosen schildert Apulejus eine Pantomime, in der Terror und Pavor auftreten, die nach Ansicht von Puech Ähnlichkeit mit den Moralités des französischen Mittelalters haben soll.[35]) Es ist fraglich, ob diese allegorischen Personifikationen als literarische Produkte aufgefaßt wurden, oder ob sie noch die religiöse Würde von Mythologien besaßen.

Literarisch wenden die Kirchenväter die Personifikation an. So vergleicht Tertullian (160—230) in „De cultu feminarum" die Seele mit einem Tempel Gottes, in dem Pudor der Küster ist, der jede Verunreinigung verhindert.[36]) In seiner Schrift „De Patientia" wird Patientia genau beschrieben, ihre physische Erscheinung und ihre Kleidung.[37]) In „De spectaculis" vergleicht er den Kampf zwischen Unkeuschheit und Keuschheit, zwischen Unglauben und Glauben, Stolz und Demut mit Faust- und Ringkämpfen im Zirkus.[38])

In den Werken des heidnischen Schriftstellers Claudius Claudianus (IV. Jahrhundert) finden wir neben der eigentlichen Mythologie („De raptu Proserpinae") die Personifikation moralischer Begriffe. In den Invektiven gegen Rufinus („in Rufinum libri II) tritt die Erynnie Alecto mit einem Gefolge von allegorischen Personifikationen auf: Discordia, Fames, Senectus, Morbus, Audacia u. a. Venus ist umgeben von Pallor, Ira, Licentia, Perjuria, Voluptas, Lacrimae. In dem Panegyricus „De laude Stilichonis libri III"

---

[33]) H. Usener, Göttermann, Bonn 1896, p. 73, zit. von Huizinga, S. 304.
[34]) Teuffel-Kroll, Bd. III. S. 106.
[35]) Puech, op. cit. S. 243.
[36]) De cultu feminarum II, 1.
[37]) De Patientia XV.
[38]) De spectaculis 23.

(338) werden die Tugenden des Helden personifiziert als Göttinnen. Mars wird begleitet von Formido, Pavor und Metus.

Pacatus Drepantius, ein Rhetor des IV. Jahrhunderts, personifiziert in dem Panegyricus auf Kaiser Theodosius dessen Herrschereigenschaften. („Panegyricus Latini Pacati Drepani dictus Theodosio") 389.

Im gleichen Jahrhundert schildert Aurelius Prudentius in der „Psychomachia" den Kampf der personifizierten Tugenden und Laster. Gegen die heidnischen Laster kämpfen die christlichen Tugenden: Ira, Patientia, Superbia, Sobrietas, Avaritia, Virtus, Spes, Fides, Ratio u. a. „Den Gedanken zu dieser ersten rein allegorischen Dichtung des Abendlandes, die auf das Mittelalter, den größten Einfluß gehabt hat, schöpfte Prudentius aus Tertullian „De spectaculis"." [39]) Abgesehen von den im folgenden Absatz angeführten Nachahmungen dieser Allegorien wirkte das Vorbild der Psychomachia bis ins XII. Jahrhundert: „Débats du corps et de l'âme". Von dieser Dichtung sind wiederum abhängig „Le tournoiement de l'Antichrist" des Huon de Méry, „Le songe d'enfer" von Raoul de Houdenc und „Pélerinage de la vie humaine" des Guillaume de Deguilville im XIV. Jahrhundert.

Neben diesen moralischen Allegorien entsteht eine neue Gattung, die der artes liberales, die für das gesamte Mittelalter von derselben Bedeutung werden sollte wie die Psychomachia des Prudentius. Das erste Werk dieser Art verfaßte der Afrikaner Martianus Capella unter dem Titel „De nuptiis Philologiae et Mercurii" (ca. 425). In dem Lehrgedicht stellen die artes liberales das Gefolge der doctissima virgo, der Philologia, dar, um deren Hand Mercur bittet. Es wurde eins der gelesensten Bücher des Mittelalters.[40])

Ennodius, Bischof von Pavia (473—521), vereinigt die moralische und lehrhafte Allegorie des Prudentius und Martianus Capella, indem er in seiner „Paraenesis didascalia" die Verecundia, Castitas, Fides, Grammatica und Rhetorica auftreten läßt.

Von großer Wirkung auf das Mittelalter wurde auch das Büchlein des Boetius (geb. ca. 480) „De consolatione Philosophiae". Die Philosophie steigt vom Himmel herab in das Gefängnis, um den gefangenen Boetius zu trösten.

---

[39]) Teuffel-Kroll, III, 350.

[40]) ibid. S. 400.

Im VII. Jahrhundert verfaßt Aldhelm von Malmesbury nach dem Vorbild der Psychomachia eine moralische Abhandlung „De virginitate", in der die Keuschheit gegen die Hauptlaster kämpft.

Tugenden und Laster streiten sich in dem Rätselbuch des hl. Bonifacius. („Aenigmata Bonefatii episcopi".)

In den „Synonyma" Isidors von Sevilla unterhält sich die Ratio mit dem Menschen in Dialogform.[41])

Im VIII. Jh., dem Zeitalter der karolingischen Renaissance, sind als Beispiele allegorischer Dichtungen bemerkenswert: Alcuin „De Virtutibus et Vitiis" und „De septem liberalibus in quadam pictura depictis". Die Titel zeigen schon, wie lebendig die Tradition der „Psychomachia" und der „Nuptiae Philologiae et Mercurii" geblieben ist.

An der Schwelle des XIII. Jh., der Blütezeit der allegorischen Dichtung in Frankreich, steht Alanus de Insulis, der Autor des „Liber de planctu Naturae" und des „Anticlaudianus".

Natura erscheint im ersten Gedicht und klärt den Dichter darüber auf, wie die Sünde durch ein Versehen der Venus in die Welt gekommen ist, als Natura im Auftrage Gottes den Schöpfungsplan ausführte. Im Verlaufe des Gedichtes erscheinen die Sünden als Töchter der Idolatria, und die Tugenden treten unter der Führung des Hymenäus auf. Ähnliche Gestalten begegnen uns im „Anticlaudianus".[42])

Die Darstellung der Weiterentwicklung der einzelnen allegorischen Gattungen in der altfranzösischen Literatur wird in entsprechenden Abschnitten folgen. Hier war es nur darum zu tun, einen Überblick über den Zusammenhang der allegorischen Dichtung der Spätantike mit dem Mittelalter zu skizzieren.

## V. Motivierung und Rahmen der allegorischen Dichtung.

In diesem Abschnitt soll ein Überblick über die Entwicklung der Motivierung und Umrahmung der allegorischen Dichtung gegeben werden. Soweit sich übersehen läßt, treten Allegorien handelnd zunächst nur in geschlossenen allegorischen Dichtungen auf. (Über Ausnahmen vgl. oben S. 10.) Später erst

---

[41]) Autorschaft unsicher, vgl. Manitius, I. S. 69.

[42]) vgl. auch Liebeschütz „Fulgentius metaforalis" (Bibl. Warburg, IV. 1926. Lpzg. S. 28 ff.

gingen allegorische Personifikationen in andere Dichtungen über, sowohl in das naturalistische Epos als auch in die Lyrik. Die allegorische Dichtung ließ angesichts ihres fiktiven Charakters nicht zu, daß man sie isoliert und unvermittelt einführte. Die mittelalterlichen Dichter waren sich wohl bewußt, daß Allegorien und ihre Gestalten als künstliche Gebilde dem Wirklichkeitssinn ihrer Leser widersprachen und wenig überzeugend wirken würden. Daher versuchten sie, ihre Phantasievorstellungen psychologisch zu begründen, und das geschah meistens, indem sie die Allegorie als erlebten Traum darstellten. Eine andere Möglichkeit war die der überirdischen Vision, wie sie im Alten und Neuen Testament vorgebildet war.

Um auch hier den Zusammenhang mit der lateinischen Dichtung der römischen und mittelalterlichen Literatur herzustellen, mögen einige Beispiele folgen, die auch auf die altfranzösische Literatur einwirkten.

### 1. Lateinische Traum- und Visionsdichtungen.

Wie schon erwähnt wurde, gaben die Visionen der Propheten des Alten Testamentes[43]) und die der Apokalypse des hl. Johannes Vorbilder für Traumdichtungen des Mittelalters ab.

Ebenso bedeutungsvoll wurde für die Folgezeit auch ein Werk der römischen Literatur, Ciceros „Somnium Scipionis“ im VI. Buch „De re publica“. Es ist ein Traum, den der jüngere Scipio Africanus im Jahre 148 in Africa gehabt haben soll. Im Traum erscheint ihm sein Adoptiv-Großvater, der ältere Scipio, spricht von der Rettung des Vaterlandes und verkündet, daß alle, die sich um das Vaterland verdient gemacht hätten, ihr Glück nach dem Tode finden würden.

Im IV. Jahrhundert erläutern Macrobius und Eulogius dieses berühmte Schlußkapitel des „Staates“ vom Standpunkt des Neuplatonismus aus. Auf den Kommentar des Macrobius berufen sich später Chrétien de Troyes im „Erec“ (v. 6738) und Guillaume de Lorris im „Roman de la Rose“ (V. 7.) (vgl. unten S. 19).

Den Traum als literarisches Einkleidungsmittel benutzen auch die christlichen Schriftsteller. Hieronymus erzählt in einem Traumgesicht (Brief 22), wie ihm seine Ciceroberegeisterung vor dem Richterstuhle Gottes die ihn verurteilende Bezeichnung eines „Ciceronianus“ eingebracht hätte.

---

[43]) vgl. Ernst Moehring, „Theophanien und Träume in der bibl. Literatur.“ Diss. Göttingen 1914.

Eine ununterbrochene Kette von Visionen vom V.—XII. Jahrhundert hat C. Fritsche zusammengestellt. Daraus geht hervor, daß bis zum VII. Jahrhundert Visionen nur als Episoden im größeren Zusammenhang vorkommen. Die erste geschlossene Vision ist die des Barontus;[44]) sie führt den Visionär in den Himmel und in die Hölle, wie später Raoul de Houdenc in seinen beiden Dichtungen „Songe de Paradis" und „Songe d'Enfer". (vgl. unten S. 17). Die Fortentwicklung dieser Literaturgattung läßt sich seit dem VII. Jahrhundert weiterverfolgen bis zu ihren Höhepunkten innerhalb der Nationalliteraturen, der „Divina Commedia" und dem „Roman de la Rose", deren Entstehung die lateinische Traum- und Visionsliteratur zur Voraussetzung hat.[45]) [46])

**2. Traummotivierung in der altfranzösischen Literatur.**

Die meisten allegorischen Dichtungen werden als Selbsterlebnis des Dichters erzählt. Gewöhnlich ist die allegorische Dichtung eine Traumhandlung, wie es der Dichter in der Einleitung ausdrücklich erwähnt.

So beginnt Raoul de Houdenc (ca. 1210) seinen „Songe d'Enfer" mit einer Theorie des Traumes:

En songes doit fables avoir,
Si songes puet devenir voir:
Dont sai je bien que il m'avint
Qu'en sonjant un songe me vint
Talent que pelerins seroie.
Je m'atornai et pris ma voie
Tout droit vers la cité d'Enfer.[47])

(Songe d'Enfer, v. 1—7.)

Die Schlußverse des Gedichtes nehmen die Traumeinkleidung wieder auf und führen in die Wirklichkeit zurück:

Au partir me firent tel joie
Que ce fu une grans merveille.
Congié prent Raouls, si s'esveille. (v. 670—673.)

[44]) C. Fritsche, „Die lateinischen Visionen des Mittelalters bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts", in Romanische Forschungen Bd. II. 1886, S. 272.

[45]) vgl. E. Langlois, „Sources de R. d. R.", S. 55ff.

[46]) vgl. auch Joh. Georg Wetzel, „Quomodo peotae epici et graeci et romani somnia descripserint." Dissertation. Berlin 1931.

[47]) Trouvères belges (nouvelle série) p. p. Aug. Scheler, Löwen, 1879, S. 176ff.

Ein Traum dient auch als Rahmen einer anderen Dichtung allegorischen Inhalts: „Le songe de Paradis" von Raoul de Houdenc. Die Traumerzählung, eine Reise zum Paradies, wird eingeleitet mit folgenden Versen:

Or escoutés, seignor, un songe[48])
Qui croist no matere et alonge:
Je vous dirai assés briément,
Se je sai et je puis, coument
En sonjant fui en paradis.
Je dormoie en mon lit jadis,
Si me prist talens que g'iroie
En paradis la droite voie.
En sonjant me fui esmeus,
Mais ne fui mie decheus. (Songe de Paradis, 110.)

Der Rahmen wird wieder geschlossen mit den Versen:

Et quant je fuis jusqua avalés
Et au siecle fui revenus
Si dormoie encore, que nus
Ne m'avoit le dormir tolu.
Lors m'esveillai . . . (Songe de Par., 1022—25.)

Dagegen verzichtet Raoul de Houdenc in seiner ritterlichen Lehrdichtung „Des eles de courtoisie par quoi chevaliers doivent estre cortois" auf jegliche epische Umrahmung und damit auch auf die Notwendigkeit, eine derartige allegorische Dichtung durch einen Traum zu motivieren.

In der fast gleichzeitigen Liebesdichtung allegorischen oder mythologischen Inhalts sind die Dichter ebenso bemüht, ihre Phantasien als Traumgebilde zu begründen. So beginnt das „Fablel dou Dieu d' Amours" zunächst realistisch, um dann zur Traumerzählung überzuleiten:

Par un matin me gisoie en mon lit;
D'amors pensoie, n'avoie autre delit
Quant el penser m'endormi i petit.
Songai un songe dont tos li cuers me rist.[49])
(Str. III, 9—12.)

Die Schlußverse nehmen die realistische Umrahmung wieder auf:

Por le grant joie que je oc, m'esperi.
Si m'esveillai quant j'ou assés dormi.

---

[48]) ibid. S. 200ff.

[49]) abgedruckt in Oulmont „Débats du clerc et du chevalier", S. 197ff.

Moult fui dolans, que songes me menti
Coi que ce soit, a bien soit averti.

(Str. CXLII, 565—568.)

Das in Abhängigkeit von dieser Dichtung entstandene Gedicht „De Vénus la deesse d'Amor et del vrai amant qui flori ot non" beginnt fast mit den gleichen Worten:

Par un matin se gisoit en son lit,
D'amors pensoit, n'auoit altre delit,
Veillie auoit entierement la nuit
Por fine amor qui son cuer li destruit.

Der Schluß bleibt jedoch in der allegorischen Handlung und schließt mit einem Gebet. Ein Unterschied gegenüber dem „Fablel" muß hervorgehoben werden. Der Dichter gibt die allegorische Begebenheit nicht mehr als persönliches Erlebnis, sondern spricht in der dritten Person von li amans.

Dieser amant ist auch der Hauptheld im Rosenroman, der in den ersten Versen als Traumhandlung hingestellt wird. Zunächst macht der Dichter einige theoretische Ausführungen über das Wesen des Traums:

Maintes genz dient que en songes
N'a se fables non e mençonges;
Mais l'en puet teus songer songier
Qui ne sont après bien aparant;
Si en puis bien traire a garant
Un auctor qui ot non Macrobes,
Qui ne tint pas songes a lobes,
Ançois escrist l'avision
Qui avint au roi Scipion.
Quiconque cuide ne qui die
Que soit folor a musardie
De croire que songes aveigne,
Qui ce voudra moi ai je fiance
Que songes est senefiance
Des biens as genz e des enuiz;
Car li plusor songent de nuiz
Maintes choses covertement
Que l'en voit puis apertement.[50])

(Rom. de la Rose, 1—20.)

[50]) „Roman de la Rose" p. p. E. Langlois. Soc. d. anc. textes fr. Paris, 1920ff. 5 Bde.

Die beiden ersten Verse erinnern an die Einleitung zum „Songe d'Enfer" (vgl. oben S. 17), jedoch ist hier die theoretische Erklärung breiter, fast wissenschaftlich ausgeführt, indem der „Commentarius ex Cicerone in Somnium Scipionis" des Macrobius als Beleg herangezogen ist. Ob ihn Guillaume de Lorris wirklich gekannt hat, ist zweifelhaft. Die Verse 6 und 7 können nämlich nach Langlois' Meinung[51]) auch ein dem „Erec" entnommenes Zitat sein.

Si an trai a garant Macrobe. (Erec, v. 6738.)

Der theoretischen Einleitung folgt die fast schon traditionelle Schilderung der Situation des schlafenden Dichters:

Ou vintieme an de mon aage,
Ou point qu'Amors prent le paage
Des juenes gens, couchiez m'estoie
Une nuit, si con soloie,
E me dormoie mout forment;
Si vi un songe en mon dormant
Qui mout fu biaus e mout me plot . . .

(Rom. d. l. R., 21ff.)

Der Schluß des Rosenromans enthüllt wiederum die allegorische Erzählung als Traumvorgang; der amant pflückt die Rose und erwacht:

Par grant jolieté coilli
La fleur dou bel rosier foilli.
Ainsinc oi la rose vermeille.
Atant fu jourz, e je m'esveille. (R. d. R., 21778—80.)

Der gleiche Rahmen — der im Bett liegende und träumende Dichter — umgibt auch das Lehrgedicht „Mariage des VII ars" von Jehan le Tainturier (nach 1236):

L'autre jour en mon lit gisoie
Par annui endormis estoie
En mon dormant sonjai un songe.
Quel? jel vous diroie sanz alonge.
Avis me fu, si que dormoie,
Qu'en un pré verdoiant estoie
Paré de floretes diverses
Blanches et vermeilles et perses.[52])

(Mariage d. VII. ars 1—8.)

---

[51]) ibid. Bd. II. S. 293.

[52]) Jean le Tainturier, „Mariage des VII ars" p. p. A. Langfors in Classiques fr. d. m. â. Paris 1923.

Auffällig ist die Ähnlichkeit des ersten Verses „en mon lit gisoie" mit den Anfangsversen des „Fablet dou Dieu d'Amours" und „ De Vénus la deesse d'Amor". (vgl. oben S. 18 und S. 19). Der zweiten Fassung des „Mariage . . ." fehlt die Traumumrahmung; der Dichter gelangt auf einem Spaziergang in den Garten der allegorischen Handlung:

L'autrier par un matin esbanoiant aloie
Pensis d'une amoureite qui forment me guerroie.

Das Gedicht beginnt also gleich mit dem Maienspaziergang, der ihn in den vergier führt, den Schauplatz fast aller allegorischer Traumallegorien der Liebesdichtung.

Auf die Traumeinkleidung verzichtet auch die „Bataille des VII ars" von Henri d' Andeli. Der Dichter spricht zunächst ganz allgemein über den Gegensatz der beiden Städte Paris und Orléans hinsichtlich des logischen und grammatischen Studiums:

Paris & Orlians ce sont II.
C'est granz domages & granz deuls
Que li uns a l'autre n'acorde
Savez por qui est la desacorde?
Qu'il ne sont pas d'une science.
Car Logique, qui toz jors tence,
Claime les auctors anteriaus
Et les clercs . . .

In den folgenden Versen erscheint unvermittelt Grammaire und sammelt ihr Heer:

Grammaire s'est moult coroucié;
Si a sa baniere drecié
La a el ses os assemblez
Omers & li viex Claudiens,
Donat, Perse, Preciens . . .[53]) (v. 21 ff.)

Ebenso verzichtet der Renclus de Moiliens[54]) in seinem moralischen Lehrgedicht „Li Romans de Carité" auf eine Traummotivierung. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen über den Verfall der Sitten tritt der Dichter die Reise an, um den séjour der Carité zu finden. Vielleicht erschien hier eine Umrahmung überflüssig oder nicht angebracht, weil das Gedicht zu wirklichkeitsnah ist. Der Dichter reist in allen Ländern

[53]) H, d' Andeli, „Bataille de VII ars" p. p. Héron, Rouen 1881.
[54]) Renclus de Moiliens, „Romans de Carité", hsg. v. A. G. van Hameln, Bibl. d. Hautes études, Paris 1885.

Europas umher, um die Carité zu suchen. Er bleibt also in der wirklichen Welt und begibt sich nicht in einen zauberhaften Liebesgarten, wie in der erotischen Dichtung, noch weilt er in Himmel oder Hölle, wie in Raouls Traumdichtungen. Ein Lehrgedicht desselben Dichters, das „Miserere", hat keinen geschlossenen und zusammenhängenden epischen Inhalt. Verschiedene Sünden, die fünf Sinne und moralische Heilmittel werden in dieser moraltheologischen Abhandlung in der Erscheinungsform allegorischer Personifikationen charakterisiert. Wenn auch die Form des „Miserere" die einer didaktischen Abhandlung ist, so sind die einzelnen Beschreibungen der Sünden, der fünf Sinne und ihrer Gegenspieler Crainte, Doleur, Mors, Loie und Esperance in ihrer allegorischen Gestaltung voll dramatischen Lebens. So stellt z. B. der Dichter den psychologischen Kausalzusammenhang zwischen Envie und Mesdit dadurch versinnlicht dar, daß er Mesdit als Kind eines Inzestes zwischen dem Teufel und seiner Tochter Envie bezeichnet. Der Vorgang des Inzestes wird zu einer Schauerszene:

Envie, chele serve amere,
Dist k'ele voloit estre mere
Et metre au monde de sen fruit.
Par pekié plus lat k'avoutere
Ala coukier avoec son pere;
Par une mout orrible nuit
Menerent orrible deduit.
N'en leva pas le ventre vuit:
De sen pere conchut sen frere,
Cui ot nome Mesdit maudit.
La mere l'a en ses mours duit,
Et il retint bien se matere.

(R. d. Moiliens „Miserere" CXII.)[55])

Den Typus einer Visionsallegorie treffen wir im „Roman de Philosophie" von Simund de Freine (um 1200). Der Roman ist eine anglonormannische Bearbeitung der „Consolationes Philosophiae" des Boetius. Nach dem Muster des Boetius erscheint dem über die Wankelmütigkeit der Fortuna klagenden clerc die Philosophie. Während jedoch in der lateinischen Vorlage das Erscheinen der Philosophie wirklich den überirdischen Glanz einer Vision hat, tritt Philosophie in der anglo-

[55]) R. de Moiliens, „Miserere", hsg. v. A.-G. van Hamel, in Bibl. d. hautes études, Paris 1885.

normannischen Fassung ganz unvermittelt ohne jegliches effektvolles Beiwerk auf.

Pur mustrer ke rien ne vaut
Aver terrien ki faut,
E ke mès n'eit hom talent
D'amer trop or ne argent,
Vient un clerc ki fet sa plainte
De Fortune fausse e feinte,
Kil fist primes riche adès,
E tut povre tost après.
Pus si vient Philosophie
Ki ad en sa compaignie
Ses set filles de set parz
Ceo est saver les set arz,
E al clerc demustre bien
Ke sa plainte ne vaut rien.

(Roman de Philosophie, 21—34.)[56])

Statt Traum oder Erscheinung versetzt in einigen anderen Dichtungen irgendein Zauber den Helden in einen visionären Zustand. Im „Tournoiement de l' Antichrist" macht der Dichter in dem Zauberwald von Berceliande einen Spaziergang. Dieses Motiv hat der Dichter dem „Chevalier au Lion" von Chrétien de Troyes entnommen. Der Dichter versucht den Zauber der wundertätigen Quelle und hat Erfolg. Ein Unwetter bricht los, es blitzt und donnert, der Himmel öffnet sich, und der Dichter sieht das Paradies, wo ihm Gott erscheint.

Car le ciel vi de chief en chief
Si descousu et si ouvert
Qu'on peust bien à decouvert
Veoir paradis, qui eust
Les eus, dont veoir i deust.
Et cil, qui en paradis sont.[57]) (S. 5.)

Die Vision verschwindet wieder, der Tag bricht an, die Vögel singen, wie er es nie gehört hat, der Wald von Berceliande ist ganz verzaubert:

Encor quant me vient en mémoire,
M'est il tout vraiement avis
Que c'estoit terrien paradis.

---

[56]) Simund de Freine, „Les Oeuvres de S. d. Fr." p. p. J. E. Matzke. Soc. d. anc. textes fr. Paris 1909.

[57]) Huon de Mery, „Le Tornoiement de l'Antichrist" p. p. Tarbé. Reims 1851.

Nun ist der wunderbare Schauplatz geschaffen, auf dem gleich die erste allegorische Figur erscheinen kann: Bras de fer, prince potaire de Fornication, chamberlans Antéchrist.

Im „Romanz de la poire" (entstanden zwischen R. d. l. Rose I und II) versetzt der Biß in eine Birne, in die vorher seine Dame gebissen hatte, den Dichter in einen erhöhten, visionären Zustand: er sieht sich wie im Rosenroman in einem Turm belagert vom Heere des Liebesgottes. Er muß sich ergeben und wird Lehnsmann Amors, dem er nach Paris folgt, wo Douz Regars das Herz des Dichters einer schönen Dame überbringt. Der Dichter ist in Liebe zu der Dame entbrannt, scheut sich aber, seine Liebe zu gestehen. Raison empfiehlt ihm, diesen Roman zu schreiben, durch den er die Dame gewinnen würde. In einer Vision sieht sich der Dichter zusammen mit Amor neben seiner Dame sitzen. Amor führt die Dame jedoch wieder zurück, nachdem er sie vorher mit seinem Pfeile verwundet hat. Nun liebt die Dame auch den Dichter und läßt ihm ihr Herz überbringen. Der Dichter erfährt, daß sie von einem eifersüchtigen Gemahl bewacht wird, darum bittet das Herz den Dichter, die Dame mit einem Gedichte zu trösten, das ihn in ihre Nähe versetzen würde.

Ge vos dirai qu'il est bien droiz,
Por quoi aliege son ennui,
Qu'en chant vos represente a lui
Pensers qui li fet I present,
Ausi com se fussiez present.
Et por ce est se verité pure
Que tant a joie, com li dure,
Et quant li faut, s'est es malaise.
Ne puet avoir bien qui li pleise
Fors solement a vos penser. (2866—2875.)[58])

Der Inhalt des Romans ist hier kurz skizziert worden, um zu zeigen, wie verschachtelt die Handlung ist. Es sind mehrere Schichten von einander abhängiger Visionen und Träume vorhanden. Verstärkt wird diese Verschlungenheit noch durch eine längere Einleitung von 771 Versen, die der allegorischen Erzählung vorausgehen. Nach der Widmung an die Dame folgen einige lyrische Stücke; es stellen sich darin vor und berichten von sich: Amor, Fortune, Cliges und Fenice, der Dichter selbst,

[58]) Messire Thibaut, „Li romanz de la poire", hsg. v. Friedr. Stehlich, Halle 1881.

Tristan und Isolde, Pyramus und Thisbe, Paris und Heleine. Jedes Gedicht beginnt mit einer Vorstellungsgeste, so z. B.: „Je ai non Fortune et a redoter faz", oder: „Je suis Piramus; por Tysbe me dement". Festzustellen wäre, ob diese Vorstellungsgesten von den Moralités beeinflußt sind. Die einzelnen Gedichte haben nichts mit dem epischen Inhalt der allegorischen Dichtung zu tun und könnten ebensogut gestrichen werden oder isoliert in einer Anthologie stehen.

Eine ähnliche Kompositionsform treffen wir Ende des XIII. Jahrhunderts in einem allegorischen Gedicht von Nicole de Margival an: „Le Dit de la Panthère d'Amors".[59])

Der Rahmen folgt dem Muster anderer obengenannter Dichtungen. Der Dichter erzählt, daß er in Soissons einschlief und im Traume von Vögeln in einen Wald getragen wurde, den Ort des allegorischen Geschehens. Der Schluß schließt den Rahmen wieder, denn im Augenblick des höchsten Liebesglückes bläst draußen die Schildwache, und der Dichter erwacht.

Une nuit, en temps de moissons,
Estoi en mon lit a Soissons,
Forment du cuer pensif par m'ame
(Ce fu la veille Nostre Dame,
Qu'on apelle l'Assumpcion),
Pensans, en bonne entencion,
Que long de mon pais estoie,
Ne pas tost venir n'i pooie.
En cele nuit me fu avis
Que je fui par oisiaux ravis,
Et portez en une forest. (v. 46—57.)

und der Schluß des Traumes, der Moment des Wiedererwachens:

A tant la gaite, sans sejor,
Qui assez pres es de m'oreille,
Corna le jour, et je m'esveille. (v. 2187—89.)

### 3. Allegorische Lyrik im allegorischen Epos.

Die Ähnlichkeit des vorher besprochenen Gedichtes mit dem „Romanz de la poire" besteht darin, daß der schüchterne Dichter von Amours und Venus aufgefordert wird, das Herz seiner Dame durch die Dedikation von Gedichten zu gewinnen. So sind in das allegorische Gedicht chansons von Margival selbst und von Adam de Hale eingestreut, die aber im Gegensatz zur Kompositionsweise des „Romanz de la poire" organisch in die

[59]) Nicole de Margival, „Panthère d'Amours" p. p. H. A. Todd, Paris 1883. Soc. d. anc. textes.

Handlung eingebaut sind. Es sind zumeist Hymnen auf Amor und auf die Dame. Das Verfahren ist nicht neu; es begegnet uns in „Aucassin und Nicolette", im „Roman de la violete" von Guillaume de Dôle und in dem oben erwähnten „Romanz de la poire".

Eine ähnliche Kompositionsform hat die Jagdallegorie von Jehan Aicart de Hesdin „La Prise amoureuse"[60]) aufzuweisen (um 1332). In dem Gedichte haben die lyrischen Einlagen keine epischen Funktionen wie in der „Panthère d'Amours", sondern sie unterbrechen die Handlung, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, sich Reflexionen über die Liebe hinzugeben. Die verschiedenen Rondeaux und Balladen stellen also ähnliche lyrische Ruhepunkte dar wie später die Arien in der Oper.

Eine Sonderstellung nimmt diese Dichtung insofern ein, als statt des erzählenden Ich oder des amant, von dem berichtet wird, hier der Dichter seine Gestalt und seine epische Rolle in eine Selbstallegorie aufgelöst hat.[61]) Er allegorisiert sich als Amours Jagdtier. Er geht sogar noch weiter und personifiziert seine Sinne und sein Herz, die als selbständige von einander isolierte Personifikationen von den verschiedenen allegorischen Hunden Amors angegriffen werden. So greift der Hund Biauté Regart, den ersten der Sinne an (483—572); die Hunde Renom und Los verfolgen bellend Oir, dem aber ihr Gebell ganz angenehm klingt u. s. f. Dieser Fall von Selbstallegorie scheint, soweit es sich überblicken läßt, einmalig zu sein.

Wenn wir uns nun den lyrischen Einlagen zuwenden, so ist folgendes zu bemerken. Die allegorischen Personifikationen, die in der Erzählung eine bestimmte Rolle innehaben, erhalten in den lyrischen Einlagen ganz allgemeinen Charakter. Man kann, obwohl in der Erzählung wie auch in den Gedichten dieselben Personifikationen genannt werden, die Gedichte vom epischen Teil trennen. Sie sind inhaltlich in sich geschlossen. So ist z. B. Cointise ein Weg im Jugendwalde und hat in der Handlung eine bestimmte Bedeutung. Im Rondel VI jedoch werden zwar die entsprechenden Verben beibehalten, erhalten aber allgemeine Bedeutung, so daß das Rondel, losgelöst von dem Gesamtgedicht, nicht mehr an die epische Situation erinnert. Wir stellen im

---

[60]) Jehan Aicart, „La Prise amoureuse", hsg. v. E. Hoepffner. (Ges. f. Rom. Lit. 22), Dresden 1910.

[61]) vgl. Weingärtner, Paul, „Quellenverhältnis und Allegorie in der Prise amoureuse", Diss. Würzburg 1926.

folgenden die beiden Fälle einander gegenüber: die epische Situation und das lyrische Gedicht.

Der Dichter gerät auf der Flucht vor den Hunden Amors auf einen Weg, Cointise, der ihm gut gefällt:

Moult me plot au commencement
Cointise, si qu'entierement
Selonc mon pooir m'i tenoie;
Et pour verité, g'i prenoie
Plaisance en tant, qu'entre la gent
Me faisoit contenir plus gent,
Car Courtoise avuec Franchise
Mainent avuec vraie Cointise,
Et pour c'est si plaisans la voie.

(Prise amoureuse 1240ff.)

Im Rondel VI wird dann allgemein dazu bemerkt, daß Amor den Liebenden dazu zwingt, den Weg guten Benehmens und guten Aussehens zu nehmen.

Tant pret Amours plaisamment,
Ce m'est vis, que le fuians
Cointise amprent et aprent . . .

(Rondel VI, 1229ff.)

Ein anderes Beispiel: im Jugendwalde hat Desirier seine Netze gespannt, um den Liebenden zu fangen:

Car tous li chemins entrepris
Des rois de Desirier estoit. (v. 463f.)

Im Rondel IX werden zwar die entsprechenden Verben übernommen, bekommen aber eine allgemein metarphorische Bedeutung:

Par Desir dont sui espris
Et enlaciés... (Rond. IX, 1741.)

Es lassen sich noch eine Reihe ähnlicher Beispiele anführen, in denen epische Personifikationen, die im Epos mit ihren entsprechenden Verben sich in den allegorischen Zusammenhang sinngemäß einfügen, in den lyrischen Gedichten als allegorische Personifikationen die Verben zwar beibehalten, die nun aber in ihrer Isolierung vom allegorischen epischen Vorgang metaphorisches Gepräge erhalten.

Wir haben diese lyrischen Einlagen ausführlicher besprochen, weil das dichterische Werk Eustache Deschamps' zum größeren Teile aus lyrischen Gedichten besteht, in denen die allegorische Personifikation vorherrschend ist. Es würde eine Spezialuntersuchung notwendig sein, um den Nachweis zu versuchen,

inwieweit in den lyrischen Gedichten Deschamps' irgendwelche Reminiszenzen an allegorische Dichtungen bestehen, wie sie in der Wahl der mit den Personifikationen verbundenen Verben ersichtlich würden.

Ebenso würde eine Frage nach der Herkunft allegorischer Lyrik eine besondere Untersuchung erfordern. Es wäre vielleicht anzunehmen, daß sie aus dem epischen Zusammenhang heraus ihren Weg in der Form selbständiger Gedichte gefunden hätte. Dieser Untersuchung würden sich jedoch wohl Schwierigkeiten auf Grund der unsicheren Chronologie entgegenstellen.

### 4. Auflösung der allegorischen Epik.

Eine Wandlung der allegorischen Dichtung ist in den Dits von Machaut zu bemerken. Auf diese Tatsache haben bereits Hoepffner[62]) und J. Geiselhardt[63]) hingewiesen. Es gelangt ein realistisches Element in die allegorische Dichtung. Statt des amant oder auch des sehr abstrakt gedachten Ich in den allegorischen Dichtungen des XIII. Jahrhunderts nennt sich nun der Dichter Guillaume Machaut selbst mit seinem Namen als Helden der Dichtung. Erhöht wird der Eindruck des Wirklichkeitserlebnisses durch die Herstellung eines zeit- und lokalgeschichtlichen Hintergrundes.

Eine Entwicklung ist in dieser Richtung auch bei Machaut nachzuweisen. Eine seiner frühesten Dichtungen, Le Dit dou vergier, zeigt sowohl dem Inhalte wie auch dem Rahmen nach Abhängigkeit vom Rosenroman. Sie beginnt mit dem üblichen Frühlingsspaziergang, dem Eindringen in einen geheimnisvollen Liebesgarten, den Hof des Liebesgottes, in dem dann die Haupthandlung spielt. Neuartig ist der Schluß, der überraschenderweise merken läßt, daß es sich um eine Traumhandlung handelt. Amor sitzt auf einem Baume, verschwindet in die Lüfte, dabei erzittert der Baum, Tau fällt dem schlafenden Dichter ins Gesicht und er erwacht:

Tous li biaus arbrissiaus crosla
Si qu'adont la froide rousée
Est seur mon visage avalée
Que le dieus y fist dechoir
Par la force de son mouvoir.

---

[62]) vgl. die Introduction der „Oeuvres de Guillaume Machaut" p. p. Ernest Hoepffner, 3. Bde. Paris 1908 ff. S A T.

[63]) Jak. Geiselhardt, „Machaut und Froissart, ihre literarischen Beziehungen." Diss. Jena 1914.

Et quant je senti la froidure
Qui chut de dessus la verdure,
Elle me fist tout tressallir,
Si qu'a moy me fist revenir
Er mist hors dou transissement,
Ou j'avoie esté longuement.

(Dit dou Vergier 1200 ff.)

Das realistische Element tritt in den folgenden Débatdichtungen deutlich in Erscheinung. Thematisch schließen sie sich der üblichen Débatdichtung an, aber hinsichtlich der Komposition, des Hintergrundes und der Persönlichkeit des Erzählers unterscheiden sie sich wesentlich.

Im „Jugement dou Roy de Behaigne" greift der Dichter aktiv in die Handlung ein, er bleibt nicht nur Erzähler. Statt des Liebesgottes, vor dem bisher ein derartiger Streit gewöhnlich entschieden wurde, tritt eine historische Persönlichkeit auf: Jean von Luxemburg; statt einer Ideallandschaft die Umgebung des chastiau Durbui (v. 1366). Die allegorische Handlung tritt ganz zurück. Nur im Gefolge des Königs befinden sich einige allegorische Gestalten, die einzelne Eigenschaften des Herrschers repraesentieren. (Es ist das gleiche Verfahren wie im oben (S. 13.) erwähnten Panegyricus „De consulatu Stilichonis" des Claudius Claudianus.)

Après li rois appella sa maisnie;
Si vint Franchise, Honneur et Cortoisie,
Biauté, Desir, Leesse l'envoisie,
Prouesse, Amour, Loiauté et Largesse,
Voloir, Penser, Richesse avec Juenesse,
Et puis Raison qui de tous fu maistresse.
Si leur commande,
Que chascuns d'eaus a honnourer entende
Ces deus amans, et qu'Amour leur deffende
Merencolie . . . .

(Jugement dou Roy de Behaigne, 1987 ff.)

Es sind die einzigen allegorischen Personifikationen in dieser Dichtung, die handelnd und sprechend auftreten. Die übrigen seit dem Rosenroman konventionellen allegorischen Gestalten werden nur erwähnt, und zwar zur Umschreibung der Liebespsychologie. Wir hatten den Übergang von der epischen zur lyrischen, nicht handelnden Personifikation bereits in den lyrischen Einlagen einiger allegorischer Dichtungen beobachtet. Machauts Dichtungen geben uns ein anschauliches Bild von der

Verwurzelung allegorischer Personifikationen, speziell derjenigen der Liebespsychologie, im Allgemeinbewußtsein. Die Gestalten des Rosenromans dienen zur Umschreibung der Gefühle und Vorgänge in der Liebe. Die Liebenden beherrschen in ihrer Ausdrucksweise, in ihren Gesprächen den ganzen Apparat an Liebesallegorien, wie z. B. Bel Acueil, Dous Penser, Amours, Nature u. a., deren Wirken dem mythologischer Wesen gleicht.

Einige Beispiele mögen das erläutern. Der chevalier berichtet von seiner Liebe:

. . . d'autre part Bel Acueil m'appeloit,
Son Dous Regart riant m'asseuroit.
Et Dous Espoirs doucement me disoit
En loiauté
Et m'affermoit qu'onques si grant biauté
Ne pot estre, qu'il ne peust pité.
(Jug. d. R. d. B. 455 ff.)

oder

Mes cuers . . . . . .
. . repeus de douce nourreture
Par Dous Penser
Qui ma douleur faisoit toute cesser
Et garison me faisoit esperer.

In vielen Fällen wird das Liebeserlebnis erst dann allegorisiert, wenn es sachlich und psychologisch bereits schon vorher geschildert ist. Es läßt sich vermuten, daß die Wiederholung des gleichen Liebeserlebnisses in allegorischer Darstellungsweise als Erhöhung oder Ausschmückung des Vorganges gedacht ist.

So heißt es allegorisch: „Son Dous Regart riant m'asseuroit" (456), nachdem der Dichter vorher psychologisch von der Wirkung des Blickes der Dame gesprochen hat:

dui oueil
Qui de mon cuer vorrent passer le seuil
Par leur rigour et par leur bel acueil
Pour moy donner le mal dont je me dueil,
Furent riant . . . . . (312.)

Oder: der chevalier berichtet, daß „. . . d'autre part Bel Acueil m'appeloit" (455). In seiner Vorstellung hat Bel Acueil den Charakter und auch die Macht eines überirdischen Wesens. Derselbe Vorgang wird nachher noch einmal in wirklichkeitsgetreuer, psychologischer Weise beschrieben:

Son bel acueil,
Esperance de terminer mon deuil,

Sa grant biauté, si dous riant vair oueil (= Dous Regart)
Et ce qu'en li n'avoit goute d'orgueil
Le hardement
De requerre merci couardement
Me donnerent. (492)

Zusammenfassend ist zu bemerken, daß zu Beginn des XIV. Jahrhunderts die geschlossene allegorische Dichtung entwicklungsmäßig[64]) aufgelöst wird in Gebilde mit allegorischen Episoden oder mit eigenartigen Überschneidungen einer realistischen und einer allegorischen Ebene, wie es die oben erwähnten Beispiele aus Machaut zeigen. Auch die Gestalten der Dichtungen entstammen sowohl der geschichtlichen Wirklichkeit wie auch der allegorischen Sphäre und treten nebeneinander auf. Später finden wir allegorische Personifikationen noch vereinzelt besonders in der lyrischen Dichtung. So treffen wir Bel Acueil noch im XVI. Jahrhundert bei Ronsard. Andere Personifikationen wie Nature, Fortune und auch Philosophie sind bis in die Gegenwart hinein lebendig geblieben.

### 5. Formen der alleg. Dichtung in den Werken Deschamps'.

Abgesehen vom „Miroir de Mariage", dem „Traicté de Geta et d'Amphitryon" und der „Fiction du Lyon" setzt sich der übrige Teil der Werke Deschamps' (etwa zwei Drittel des Gesamtwerkes) aus kleineren lyrischen Formen zusammen. Über die Entstehung und Entwicklung dieser Formen (Ballade, Chant royal, Rondeau, Lay und Virelay) vgl. das entsprechende Kapitel in Hoepffners Deschamps-Monographie.[65])

Wir wollen im folgenden die Formen und etwaige Abhängigkeit von vorhergehenden allegorischen Dichtungen in der Motivierung untersuchen, soweit allegorische Personifikationen in ihnen vorkommen.[66])

#### a) Traumeinkleidung.

Als verbreitetes Rahmenmotiv hatten wir in der allegorischen Dichtung des XIII. Jahrhunderts bis zum Beginn des XIV.

---

[64]) Die geschlossene allegorische Dichtung wird noch weiter gepflegt bis ins XVI. Jahrhundert, man wird sie aber wohl nicht mehr dem organischen Entwicklungsprozeß der französischen Literatur zurechnen dürfen.

[65]) Hoepffner, E. „Eustache Deschamps" Straßb. 1904, S. 124 ff.

[66]) Unter den Gedichten befinden sich viele, die ausdrücklich als Allegorien bezeichnet sind, z. B. Allégorie à la vigne", Bd. V. S. 334. In diesen Allegorien fehlen jedoch die konventionellen alleg. Personifikationen, die in dieser Arbeit mit Mythologien verglichen werden sollen.

Jahrhunderts den Traum häufig herausgestellt. Eine ausdrückliche Erwähnung des Traumes als Motivierung der allegorischen Fiktion finden wir nur in wenigen Gedichten. Ein politisches Gedicht, die Klage Frankreichs, wird mit folgenden Versen eingeleitet:

N'a pas long temps que grant sommeil avoie
Par trop veiller, qui m'est grief chose et dure;
Si m'endormi assez prés d'une voie,
Mais en dormant trouvay une avanture.

Nach dieser Einleitung erscheint dem Dichter die Allegorie Frankreichs (CCCLXXXVII, Bd. II. S. 155).

Eine Ballade über die Untätigkeit des Königs beginnt mit folgender Traumeinleitung:

En mon dormant fu n'a gaires ravis
En un regne gracieux, bel et tendre,
Ou il avoit tresgracieux pays:
Or me sembloit que devenoit le mendre.
En chevauchant en un pré vy descendre
Une dame qui se nommoit Nature.

(CCCLXXXVIII, Bd. III, S. 157.)

Eine Ballade über die schlechte Regierung ist ebenso in einen Traum eingekleidet:

Du temps que nature repose
Et que les sens sont endormis,
M'apparut merveilleuse chose
En sonjant, ce m'estoit advis,
Car je veoie vis a vis
Folie qui le Sens tençoit
Et d'aler devant s'efforçoit.

(MX, Bd. V. S. 271.)

Ob man vermuten darf, daß sich Deschamps gerade in der politischen Dichtung der Traumeinkleidung bediente, um seine Kritik zu dämpfen, erscheint fraglich, da in vielen anderen politischen Satiren keine derartige Einkleidung, nicht einmal immer eine Allegorisierung besteht.

Einige Balladen über den moralischen Verfall der Welt weisen auch eine Traumumrahmung auf. Dem Dichter erscheint im Traume Pugnicion:

J'ay en dormant, ce me semble,
Veu merveilleuse vision:

(MCCXCIII, Bd. VII. S. 43.)

Eine Vision der sieben Hauptsünden wird folgendermaßen eingeleitet:

N'a pas long temps qu'une region
Vi en dormant doloreuse assemblée,
Ce fut Orgueil chevauchant le lion . . .
(CLXXXIII, Bd., I. S. 319.)

In der Liebesdichtung treffen wir nur einmal die Traumeinkleidung an, und zwar als nachträgliche Motivierung der allegorischen Erzählung. Das Gedicht beginnt mit dem üblichen Maienspaziergang, der in eine „joiyeuse pasture des amans" führt, den Schauplatz der allegorischen Liebesdichtung. Im Verlauf erwähnt der Dichter, daß es nur ein Traum ist:

Ainsis qu'a ce doulz may pensoie
En mon lit ou je sommeilloie,
La nuit dont fu le lendemain
Ce jour de may, je resgardoie
En un bois ou je cheminoie . . . .
(Lays 306, Bd. II. S. 193.)

Dem zuschauenden Dichter wird am Schluß der Erzählung der Auftrag zuteil, den Vorgang niederzuschreiben. In die Situation des träumenden Dichters führen folgende Verse zurück:

. . . . Lors s'evanouissent.
La convint que je m'esveillasse
Et que l'endemain racontasse
Aux amans ce qu'ilz m'enjoignirent.
Lors me levay et prins ma selle,
Anques et papier, et la querelle
Du Dieu d'amours enrregistrer
Voulz . . . . .
(Lays 306. Bd. II. S. 193 ff. v. 303 ff.)

Die Form der Traumeinkleidung ist die einzige, die noch an die oben besprochene Gestaltungsweise des allegorischen Epos erinnert.

b) Anrufung.

Die Mehrzahl der Gedichte übernimmt Formen, die der lyrischen Dichtung eigen sind, die teilweise aber auch auf die lyrischen Einlagen in den allegorischen Epen zurückgehen.

Sehr verbreitet ist die Form der Anrufung einer allegorischen oder mythologischen Gestalt.

Pleure, Pitié, et appelle Oroison,
Pour ramener mon cuer a cognoissance,
Qui des pechiez a fait trop grant foison.
(CCLXXVI, Bd. S. 124.)

Aus einem derartigen Anruf in Gebetform wird ersichtlich, wie lebendig das Bewußtsein von der Realität allegorischer Personifikationen ist. Auch die anderen Formen allegorischer Lyrik geben uns einen Eindruck von der Wirklichkeitsnähe dieser Gestalten in der Phantasie des XIV. Jahrhunderts.

### c) Monolog.

Oft erscheinen allegorische Gestalten im Monolog und Dialog. Wieweit hier Berührungspunkte zur Bühne vorhanden sind, das nachzuweisen würde eine besondere Untersuchung erfordern. Die Annahme liegt auf jeden Fall nahe. Vorläufer monologisierender allegorischer Personifikationen haben wir schon im „Romanz de la poire" gefunden. (vgl. oben S. 24.) Unter den Dichtungen Deschamps' sei auf folgende Balladen in monologischer Form aufmerksam gemacht.

Mémoire spricht über den Wechsel und die Unbeständigkeit aller Dinge seit Erschaffung der Welt. Jede Strophe schließt mit dem Vers:

Je, Memoire, scay que Dieu fist estre.

(DCCCLXI, Bd. V. S. 188.)

In einer anderen Ballade beklagt sich Babylone. (Die Personifikation von Städten war im Mittelalter sehr verbreitet nach dem Muster der berühmten Rom-Allegorie.)

Babylone suy, desolée,
Comme deserte; encor sont duy,
Vaine gloire, la char foulée,
Qui m'ont enclose en leur estuy.

(DCCCXLII. Bd. V. S. 167.)

Ein Monolog der Raison über das Thema: „Qui jeusne sainctist, vieulz enrrage" beginnt mit den Versen:

Je, Raison, suy trop esbahie
De mon fils, qui en sa jeunesse
Se voult rendre en un abbaie.

(MCCXCV. Bd. VII. S. 46.)

Der Anfang dieses Monologes hat jene fast bühnenmäßige Vorstellungsgeste, wie wir sie oben (S. 25) in den Gedichten der „Romanz di la poire" beobachtet haben.

Einen sehr ausgedehnten Monolog von 336 Versen spricht Vérité im „Noble Lay de Verité":

Trop me vient a grant merveille
Je sommeille,

Et nul n'est qui me resveille.
Ne qui me face veillier.
Je viens du ciel en la terre
Pour acquerre
Et requerre
Les peuples qui perissoient . . .
. . . . . .
Je sens la fin approuchier
Du monde, qui ne ma chier
Qui de moy se destorteille.

(Bd. II. S. 171 ff.)

In Prosa abgefaßt ist die lange „Dolente et pieuse complainte de l'église moult desolée au jour d'hui". Der Monolog ist ein Schreiben der Église nach dem Vorbild von Hirtenbriefen. Dieser Stil ist auch an den Anfangs- und Schlußformeln erkennbar:

„La povre mere tresdolente, desolée et desconfortée, de laquelle les entrailles sont tranchées et divisées en deux parties pour le pechié . . . de ses enfans . . . a tous les emperurs, roys . . . salut en la pitié et misericorde d'icellui (Christ) . . . Auch der Schluß bleibt im Stil des Hirtenschreibens: „Escript en mon povre palays assiegé de discorde et de division perilleuse, attendans vos secours par le moyen de oroison, impetrant la divine puissance au relevement de la saincte foy catholique, de vous et des ames en ce cisme perilleusement trespassées, le .XIIIe. jour du moys d'avril après Pasques, l'an de grace Nostre Seigneur mil .CCC. .IIIIxx. et treize." (Bd. VII. S. 293.) Die hier zitierten Stellen des Briefes können den Eindruck erwecken, als ob Deschamps ein Pastiche in ironischer Absicht geschrieben habe. Dagegen spricht aber der ernst gemeinte Inhalt des Briefes, der wirklich getragen ist vom Schmerz über das Schisma und dem Wunsche nach einer Besserung der Verhältnisse.

Obwohl die Abfassung derartiger Briefe als rhetorischer Übungen im Mittelalter im Schulunterricht sehr verbreitet war, so scheint es doch dem Dichter weniger darauf angekommen zu sein, ein stilistisches Experiment zu versuchen, als vielmehr seiner Église eine überzeugende Ausdruckskraft zu verleihen.

### d) Dialogform.

Wie wichtig es dem Dichter erschien, seinen allegorischen Gestalten möglichst viel Lebensechtheit zu geben, ist daran zu erkennen, daß er in Dialogen allegorischer Wesen die Alltagssprache nachahmt. Wie anschaulich und lebendig sind die ersten

Verse der Ballade „Tout va au rebours de la raison"! Es ist ein Dialog zwischen Raison und Povreté.

Ho! Ho! Raison! — Je dors, je dors.
Qui es tu? — Lasse! euvre moy l'uis.
Povreté suis je ca dehors,
Que Justice ne Lay ne truis,
— Ou sont ilz? — Ilz sont en un puis,
Et droiz est contrais es bossus . . .
(DCCCXCVIII. Bd. V, S. 86.)

In einer anderen Ballade unterhalten sich Justice und Congnoissance über die moralische Dekadenz am Hofe.

Dont viens tu? — De la court du Roy,
Ce dist Justice a Congnoissance.
— Es tu de l'ostel? — Mieux que toy.
— Donc y as tu de puissance . . . .
(MXCI, Bd. V, S. 399.)

Weitere Beispiele einer realistischen Sprechweise der allegorischen Personifikationen in den Dialogen zwischen Terre und Mer (MCLXI, Bd. VI. S. 68), zwischen Nature und Mort (MCXXXXI, Bd. VI. S. 68), zwischen hastive Voulenté und dame Raison (MCLVI, Bd. VI. S. 90).

Eine andere Dialogform zwischen dem Dichter selbst und einer allegorischen Personifikation zeigt wiederum, wie selbstverständlich die Existenz solcher künstlichen Wesen der Zeit waren.

Der Dichter unterhält sich mit dame Raison über das Thema „Il ne faut pas se fier aux apparences". Das Gedicht schließt mit dem envoy:

— Raison, dame, vous m'aprenez;
Vostre suis, tant com seray vis,
Disciples. — Bien seies fondez:
Aies sur poins ton advis.
(MCLIX, Bd. VI. S. 96.)

Der Dichter fragt einen imaginären Arzt, wie es seinen Patienten Droit und Raison gehe.

Phisicien, comment fait Droit?
— Sur m'ame, il est petit point.
— Que fait Raison? — Fievre la point,
N'est remede que om lui doint.
(LXXI, Bd. I. S. 170.)

Eine ähnliche Situation ist in Ballade LXXII: der Dichter erkundigt sich, wie es Justice, Raison und Droit geht am Hofe in Paris. (Bd. I. S. 171.)

Von diesen kleinen, fast szenischen Gebilden ist der Schritt nicht weit zum ausführlicheren, fast bühnenmäßigen Stück. Dazu gehört ein einziges, der „Dit des quatre offices".

Zwischen den Personifikationen der vier Küchenressorts am Hofe des Fürsten von Orléans, nämlich Echansonnerie, Panneterie, Cuisine und Sausserie, ist ein Streit ausgebrochen, den der maître d'hôtel beschwichtigt. Nachdem sich die vier Gestalten versöhnt haben, singen sie im Chor den Refrain eines chanson populaire:

Avec bonne compaignie
Fait bon joye mener,

womit das Gedicht schließt, das in gewisser Weise Ähnlichkeit mit der „Bataille des vins" von Henri d'Andeli hat.

Die merkwürdig weite Verbreitung allegorischer Personifikationen, der eigentümliche, fast überzeugte Glaube an die Existenz dieser Welt allegorischer Wesen, läßt vermuten, daß sie mehr waren als nur einmalige Erzeugnisse dichterischer Erfindungskraft. Sie leben in einer Art Dauerexistenz im Allgemeinbewußtsein und haben so viel Verwandtschaft mit den mythologischen Gestalten.

## VI. Mythologischer Charakter der allegorischen Personifikationen in den Dichtungen Deschamps'.

Der mythologische Charakter der allegorischen Personifikationen in den Dichtungen Deschamps' ist da leicht zu erkennen, wo sie als überirdische Wesen auftreten oder als solche verehrt werden.

Im „noble Lay de Verité" sagt Verité von sich:

Je viens du ciel en la terre
pour requerre
Et acquerre
Les peuples qui perisoient.

(CCCIV, Bd. II. S. 172.)

In einem lay der „l'art dictier" betet der Dichter zu Souvenir:

Pour ce prie a Souvenir
Que tost venir
. . . . . .
Face ce lay
Au departir
A ma dame. . . . .

(Bd. VII. S. 291.)

oder

Pleure, Pitié, et appelle Oroison
Pour ramener mon cuer a cognoissance,
Qui des pechiez a fait trop grant foison.
(Bal. CCLXXVI, Bd. II, S. 124.)

oder

Virginité, Beauté, Bonté, Saincté
. . . . . .
Tressainctement pour nous tous destinée . . .
(IX, Bd I. S. 81.)

Oft werden allegorische Personifikationen mit Mythologien, antiken Göttern, mit Christus oder Heiligen, auf eine und dieselbe Seinsstufe gestellt, woraus ihr mythologischer Wert erschlossen werden kann.

Dieux het Orgueil, mainte fois l'adompté,
Pou vault Force qui n'a de Dieu cremour.
(CLVII, Bd. I, S. 285.)

In einer Reihe mit Christus und dem Antichrist werden allegorische Personifikationen wie Raison, Foy et Droiture genannt (CLII, Bd. I, S. 279).

Convoitise ist die Gegnerin Gottes:

Convoitise a en maint royaume induit
Les grans estas, male perseverence
Et povrete. . . .
Mais li vray Dieux qui reserva vengence,
. . . . pugnira leur injure.
(MCCLXI, Bd. VI, S. 250.)

Die Personifikationen der Jahreszeiten werden mit dem Windgott zusammen genannt:

Doulz Zephyrus, qui faiz naistre les fleurs
Printemps, Esté, Automne et Aurora,
Plourez o moy dolentes plours!
(DCCCCLXXXIV, Bd. V, S. 229.)

Cupido wird in gleicher Weise wie Richesce verantwortlich gemacht für den sittlichen Verfall der Gegenwart:

Mais au jour d'hui n'est Justice gardée
Ne Loyauté, fors qu'en dissimulant;
Cupido vit, Richesce est honourée.
(CXXXIX, Bd. I. S. 263.)

Allegorien werden auch den neuf preux und neuf preuses gleichgesetzt in ihrer Wirkungskraft. So werden die neuf

preux und neuf preuses angerufen, um den Frieden zu bringen, der von Orgueil gestört wird.

Par Orgueil fut li mondes confondus.

(XCIII, Bd. I. S. 199.)

In einer Ballade „contre les vices du temps" möchte der Dichter gerne die neuf preux wieder erstehen sehen:

Hector le preux, Artus et Charlemaigne
Julles Cesar, Godefroy, Alixandre,
David, Judas et Josué...

In der Schlußstrophe des gleichen Gedichtes preist der Dichter den temps passé und nennt gleichsam als Mythologien jener Zeit Allegorien abstrakter Tugenden, zu deren Exemplifizierung die neuf preux herangezogen worden waren. Die neuf preux erinnern sich jetzt an die Vergangenheit:

Qu'Oneur estoit au monde, souveraine
Congnoissance, qui tout faisoit entendre,
Les bons amer, et Largesce fist rendre
Guerdon a touz. . . .
Justice et Droit tenoit la seignourie.

(XII, Bd. I. S. 86.)

Wir sehen in dem Beispiele, daß eine Gleichsetzung von Mythologie und Allegorie stattfindet, daß aber auch anderseits die Mythologie die Allegorie noch nicht verdrängt hat, sondern zur Versinnlichung der gleichen abstrakten Tugend sowohl Allegorie wie Mythologie verwandt wird.

Eine ähnliche doppelte Belegung durch mythologisches Beispiel und Personifikation findet sich in folgendem Gedicht:

Quant verray je le temps Octavien,
Que toute paix fut au monde affermée?
Quant verray je faire le commun bien,
Comme Cathons en ot la renommée?
Quant verray je povreté estre amée,
Comme jadis l'ama Dyogenès?
Quant verray je Verité eslevée
Quant verray je Justice en droit lien,
etc. . . . . Loy, Charité.

(CLXXXVIII, Bd. II, S. 5.)

Aus den Beispielen ist deutlich zu erkennen, daß das XIV. Jahrhundert Allegorie und Mythologie gleichrangig behandelte in der Dichtung; die Erscheinungen beider Sphären gehören einer fast geglaubten, überirdischen Welt an.

## Zusammenfassung.

Das Ziel der Untersuchung dieses ersten Teils war, den Nachweis zu erbringen, daß allegorische Personifikationen in der altfranzösischen allegorischen Dichtung in der Phantasie des Dichters und des Publikums den Wert echter, lebendiger Wesen hatten.

Man könnte zur Bestätigung dieser Auffassung auch die Beschreibungstechnik anführen, die fast die gleiche ist wie die des naturalistischen Epos. In ihrer Gliederung entspricht sie auch den Forderungen der artes poeticae des Mittelalters. Die descriptio ist ein Teil der digressio. Die Beschreibung einer Person unterliegt festen Gesetzen. Faral sagt darüber zusammenfassend: „La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord **(I.)** sur la physionomie, puis **(II.)** sur le corps, puis **(III.)** sur le vêtement; Et dans chacune de ces parties, chaque trait a sa place prévue. C'est ainsi que, **(I.)** pour la physionomie, on examine dans l'ordre **(1.)** la chevelure, **(2.)** le front, **(3.)** les sourcils et **(4.)** l'intervalle qui les sépare, **(5.)** les yeux, **(6.)** les joues et **(7.)** leur teint, **(8.)** le nez, **(9.)** la bouche et **(10.)** les dents, **(11.)** le menton; **(II.)** pour le corps, **(1.)** le cou et **(2.)** la nuque, **(3.)** les épaules, **(4.)** les bras, (5.) les mains, **(6.)** la poitrine, **(7.)** la taille, **(8.)** le ventre, **(9.)** les jambes et **(10.)** les pieds.[67])

Wenn wir mit diesem Beschreibungskanon etwa die Schilderung der Oiseuse im „Roman de la Rose" vergleichen, so sehen wir, daß Guillaume de Lorris sich wenigstens in großen Zügen an diese Ordnung gehalten hat.

I. **Cheveus (1.)** ot blanz come uns bacins
La char plus tendre qu'uns poucins,
**Front (2.)** reluisant, **sorcis (3.)** voutiz.
Li **entriauz (4.)** ne fu pas petiz,
Ainz iert assez granz par mesure;

---

[67]) Faral, E., „Les arts poétiques" S. 80. (Die Ziffern im Text Farals und der Verse sind zum besseren Vergleich nachträglich eingesetzt.)

Le **nés (8.)** ot bien fait a droiture,
E les **iauz (5.)** vairs come uns faucons,
Por faire envie a ces bricons.
Douce aleine ot a savoree,
Et **face (7.)** blanche e coloree,
La **bouche (9.)** petite e grossete;
S'ot ou **menton (11.)** une fossele,

II. Li **cos (1.)** fu de bone moison,
Gros assez e lons par raison,
Si n'i ot bube ne malan:
N'avoit jusqu'en Jerusalen
Fame qui plus bel col portast;
Poliz iert e soés au tast.
La **gorge (6.)** avoit atresi blanche
Come est la nois desus la branche,
Quant il a freschement negié.
Le cors (7. u. 8) ot bien fait e dougié;
Il n'esteust en nule terre
Nel plus bel cors de fame querre.

III. D'orfrois ot un **chapel** mignot;
Onques nule pucele n'ot
Plus cointe ne plus desguisée. (R. d. R. 527 ff.)

Die Beschreibung der Gewandung wird vom Dichter noch weiter ausgeführt.

Sehr dürftig ist dagegen die Beschreibung Deschamps' in seinen Gedichten; in den meisten Fällen ist sie überhaupt nicht versucht worden. Das mag daran liegen, daß die lyrische Dichtung im Gegensatz zur Epik keinen Raum bot für Beschreibungen oder wohl richtiger, daß sie ihrem Wesen widerspricht. Deschamps konnte sich hingegen auf die lebendigen und bildhaften Assoziationen stützen, die durch die einfache Nennung des Namens einer allegorischen Personifikation hervorgerufen wurden. Zweifellos ist die geringe Anschaulichkeit seiner Gestalten auch eine Auswirkung der Schwäche seines Darstellungsvermögens. Die verbalen Aussagen seiner Allegorien sind wenig individuell. Sehr häufig kehren ziemlich farblose Verben wieder. So ließen sich lange Listen zusammenstellen, in denen sich einfache Hilfsverben, f a u l t oder ein sehr verblaßtes r e g n e r mit den Personifikationen verbinden. „Pitié n'est, Grace et Misericorde"; Verité fault; Raison fault; Conscience fault; Justice règne; Loys règne; Volonté règne; etc. Diese Wendungen kehren immer wieder.

Wenn nicht in einigen Beispielen, (z. B. in den zitierten Dialogen), der Eindruck lebendigen Daseins der Allegorien erweckt würde, müßten wir daran zweifeln, ob sie für Deschamps überhaupt noch den Charakter von Individuen hatten. Auch der Nachweis des mythologischen Charakters der Allegorien stützt die Annahme, daß es „Wesen von einer in lebendige Form gekleideten Wirklichkeit waren, die sich in eine Reihe stellt mit den aus Abstraktionen hergeleiteten römischen Göttergestalten".[68]) Huizinga ist weiterhin der Ansicht, daß „Douce Penser, Honte, Souvenirs und die übrigen Figuren in den Köpfen des Mittelalters ein geradezu göttliches Leben geführt" hätten. Es sind „Allegorien oder etwas mehr als diese, halbgeglaubte Mythologien". Ein Unterschied „zwischen diesen Vorstellungen und den zu neuem Leben erwachten Nymphen, Satyrn und Geistern der Renaisance"[69]) sei kaum festzustellen. Der Phantasiewert der beiden Erscheinungen, Allegorie und Mythologie, ist derselbe, sie sind nur verschiedenen Sphären entnommen. Das gibt uns die Berechtigung, die beiden Mittel einer poetischen Bildhaftigkeit gleichmäßig zu behandeln. Darum soll sich der zweite Abschnitt der Arbeit mit den Mythologien beschäftigen.

---

[68]) Huizinga, „Herbst des MA", S. 303.
[69]) ibid. S. 162.

## *B. MYTHOLOGIEN.*

### Begrenzung und Definition.

Ebenso wie über den Begriff der Allegorie herrschen über den der Mythologie sehr umstrittene Anschauungen. Stofflich soll hier die Mythologie nur auf die der Antike beschränkt werden, obwohl neben der antiken Mythologie auch zahlreiche Gestalten des altfranzösischen Heldenmythos und des Alten Testamentes von Deschamps genannt werden.

Mythologische Gestalten sind in der vorliegenden Arbeit sowohl die Götter als auch Helden und historische Persönlichkeiten der Antike.

### I. Arts poétiques und Mythologie.

Man würde den Charakter der mittelalterlichen Poetiken verkennen, wenn man in ihnen irgendwelche Belehrung über die Anwendung mythologischer Beispiele suchen würde. Über die Stoffwahl, die inventio, werden im Gegensatz zur antiken Poetik und Rhetorik keine Regeln aufgestellt. Der Inhalt und auch die Beispiele werden als gegeben vorausgesetzt. Die arts poétiques geben nur Anweisungen für die formale Gestaltung. Daß das Vorherrschen der formalen Gestaltungsanweisungen in der mittelalterlichen Kunst der Theorie der Scholastik entspricht, hat Brinkmann sehr schön bewiesen und erklärt.[70])

Wenn wir eine der lateinischen artes poeticae aufschlagen, so finden wir z. B. in der Ars versificatoria des Matthaeus de Vendôme unter der Rubrik „De executione materie" nur Anweisungen über die formale Seite der Behandlung antiker Stoffe.[71]) Geoffrey de Vinsauf im „Documentum de arte versificandi"[72]) betrachtet die Anführung von mythologischen exempla unter dem stilistischen Gesichtspunkt der digressio.

---

[70]) Brinkmann, op. cit. S. 10ff.

[71]) Faral, Edm., Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle. S. 180 ff.

[72]) ibidem, S. 274.

Noch geringer scheint auf den ersten Blick die Ausbeute in den arts poétiques de seconde rhétorique[73]) zu sein. Während sich die lateinischen Rhetoriken mit stilistischen Kategorien wie dispositio, amplificatio etc. beschäftigen, beschränken sich die Traktate des XIV. Jahrhunderts und XV. Jahrhunderts auf Verskunst, Reim und Strophenbau. Man wird hier also noch weniger als in den artes poeticae Ausführungen über die inhaltliche Seite finden. Daher warnt auch Langlois davor, „qu'on y cherche pas ce qui n'y avait pas sa place, c'est à dire autre chose que ce qu'on trouve dans un manuel de versification".[74])

Dennoch gibt uns eine dieser arts de seconde rhétorique, nämlich die „Règles de seconde Rhétorique" (anonym), insofern ein Bild über die Behandlung mythologischer Stoffe um die Wende des XIV. Jahrhunderts, als der anonyme Verfasser ein Verzeichnis von Gestalten des Alten Testamentes und der antiken Mythologie gibt, um daran Erklärungen zu knüpfen mit der Absicht: „Pour avoir cognoissance d'aucuns poetes et de plusieurs pers de melodies et d'aucunes sont mises leurs figures ainsi qu'il s'ensuit, affin de ne mettre et atribuer leurs faits a aultres et pour faire diz, lays ou balades ou romans". (S. 39.) Er warnt dann noch den Dichter, „que nulz ne parle de matiere que il ne puist et sache sauve en tout bon entendement applicatif." (S. 49.) Weitere alphabetisch angeordnete „declaracions de noms en poetrie" folgen auf Seite 65 und S. 97.

Wir dürfen aus diesen Erklärungen schließen, daß die Heranziehung von mythologischen Beispielen nicht nur eine Modeerscheinung, sondern wesentliches Erfordernis der Dichtung war.

Die einzelnen Erklärungen enthalten Darstellungen der Taten der betreffenden Gestalt und heben irgend eine besondere dem Helden typische Eigenschaft heraus. So bot sich den Dichtern an Hand dieses Kataloges die Möglichkeit, mythologische Beispiele für die Verherrlichung oder Ablehnung von Tugenden und Lastern zu finden.

Als Beispiel möge der Kommentar zu Herkules folgen, der in der Reihe der neuf preux gelegentlich zu finden ist. (vgl. unten S. 82): „Hercule fu un chevalier moult preux en armes et science, car dès do(n)ques que il estoit en son berceau,

[73]) Langlois, E., „Receuil d'arts de seconde rhétorique".
[74]) ibid. S. VII.

a l'aide d'un blanc levrier qui estoit a son pere, il conquesta et occist a ses deux mains deux serpens qui le vouloient estranler. Et tient on que les deux serpens y estoient anvoyés par Dyane, qui est une deesse d'enfer." [75])

So fehlerhaft auch gelegentlich diese Erklärungen sind, (Dyane deesse d'Enfer), und so mittelalterlich ihre bildhafte Vorstellung ist (Hercule un chevalier), so kommt es doch im wesentlichen darauf an, irgendeine hervorstechende Eigenschaft herauszuheben, zu deren Exemplifizierung sie dem Dichter dienlich sein können. Es läßt sich nachweisen, daß die meisten mythologischen Gestalten ganz traditionell immer eine und dieselbe Eigenschaft vertreten.

## II. Das Fortleben der antiken Götter im Mittelalter.

Wir müssen uns in diesem Abschnitt die Frage vorlegen, wie die antiken Götter aus dem heidnischen Altertum in das christliche Mittelalter eingedrungen sind, so daß sie in der lateinischen Literatur (besonders des XII. Jahrhunderts) und in den altfranzösischen Dichtungen ganz unverfänglich genannt werden konnten, ohne den Eindruck des Paganismus zu erwecken.

Für die frühen christlichen Apologeten sind die antiken Götter den Teufeln und Dämonen gleich zu stellen, die sich als Götter ausgaben und den christlichen Gott bis dahin verdrängt hatten. Diese Annahme klingt noch im „Ovide moralisé" (um 1400) nach, wo Apollo als zottiger Satan die Daphne (menschliche Seele) verfolgt. In der „Legenda aurea" des Jacobus de Voragine ist derselbe Apollo „ein greuliches Ungetüm mit flammenden Augen". [76])

An die Stelle dieser polemisierenden Methode traten bald die Allegorese und der Euhemerismus. Beide Erklärungsweisen waren schon von den Griechen angewandt worden, um „zu einer vernunftmäßigen und würdigen Deutung des Göttlichen zu gelangen". [77]) Ein Schüler des griechischen Naturphilosophen Anaxagoras, Metrodor von Lampsakus, erklärte mit Hilfe dieses Verfahrens die griechische Götterwelt als dichterische Einklei-

[75]) Langlois, „Recueil . . .", S. 69.

[76]) Anna Frey Sallmann, „Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten in der Bildbeschreibung des Mittelalters" in „Erbe der Alten", 2. Reihe, Heft XIX. Lptg. 1931, S. 25.

[77]) Friedr. v. Bezold, „Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn, 1922. S. 2.

dung physikalischer Vorgänge. Die Stoa griff die Interpretationsweise auf, um „die Moral der antiken poetischen Religionen zu retten".[78]) Das grundlegende Werk waren die ἀλληγορίαι Ὁμηρικαὶ des Heraklides Pontius. Xenophon meint in seinem „Symposion" (3, 6), daß im Gegensatz zu den Homer-Rhapsoden, denen die ὑπόνοια verschlossen bleibe, die allegorisierende Interpretation Homers die einzig angemessene sei.[79])

Die Methode der Allegorese wurde von Philo von Alexandrien auch auf die Schriften des Alten Testamentes übertragen. Er geht noch weiter als seine Vorgänger, die sich auf physische und ethische Ausdeutung der Literatur und der Götterlehre beschränkten, indem er das gesamte Weltbild allegorisch deutet,[80]) wie später das Mittelalter die gesamte Welt der Erscheinungen als „miroir" des Transzendentalen auslegte.[81])

Ein Spezialwerk allegorischer und euhemeristischer Deutung der Götterfabeln sind die „Mitologiae" des Fulgentius. (2. Hälfte des V. Jahrunderts.) Der Verfasser will „das durch die Fabel verdeckte, tiefere Wesen der Götter ergründen".[82]) Euhemeristisch wird z. B. Saturn erklärt. „Saturn hat als erster König von Italien durch Getreidespenden das Volk gewonnen; er ist Saturnus a saturando".[83]) Eine allegorisch-physikalische Deutung liegt vor, wenn Neptun als Element des Wassers bezeichnet wird. Darüber hinaus versucht Fulgentius die Götterfabeln als eingekleidete Morallehren zu begreifen. Aus der „Aeneis" macht er ein Erbauungsbuch „Vergiliana continentia".

Ähnliche Göttermoralisationen und -allegoresen lassen sich weiterverfolgen bis ins XIV. Jahrhundert, wo sie noch einmal eine Blüte erleben im „Ovide moralisé" des Chrestien Legouais de Saint-Maur. Die „Mitologiae" des Fulgentius arbeitet der Franziskaner Ridewall zu einem Predigtbuch um unter dem Titel „Fulgentius metaforalis".[84])

Die Popularisierung der antiken Götter, vor allem der Planetengötter, wurde gefördert durch die Astrologie. Kulturhisto-

---

[78]) K. Borinski, „Die Antike in Poetik und Kunsttheorie", in „Erbe der Alten" IX, Lpzg. 1914, Bd. I, S. 21ff.

[79]) ibid. S. 24.

[80]) ibid. S. 25.

[81]) über das symbolische Denken im Mittelalter, vorbereitet durch die stoische Allegorese vgl. auch Brinkmann, S. 87.

[82]) Hans Liebeschütz, „Fulgentius Metaforalis", Bibl. Warburg IV. Leipzig 1926. S. 3.

[83]) ibid. S. 4.

[84]) vgl. H. Liebeschütz, „Fulgentius metaforalis".

risch interessant ist der „Mathematicus" des Bernardus Silvestris. Der Held des Buches wird durch den Glauben an die Astrologie zum Vatermörder.[85])

Genaue Götterbeschreibungen empfing das Mittelalter aus den drei sog. „Mythographen" (Chronologie nicht gesichert). Es sind Lehrbücher für die Kenntnis der Götter und Götterfabel.

Zur dauernden Vermittlung mythologischen Wissens trug vor allem das Studium der lateinischen Klassiker in den Schulen bei. Daß dort antiker Geist oft ohne irgendwelche moralisierende und allegorisierende Nebenbedeutung vermittelt wurde, lehrt uns die Vagantenliteratur, z. B. die „Altercatio Phyllidis et Florae" der „Carmina burana".[86])

## III. Ueberblick über das Vorkommen von Mythologien in der allegorischen Dichtung.

Wir haben in den vorhergehenden Abschnitten nachgewiesen, wie antike Mythologien in die französische Literatur eingedrungen sind. Als wesentlicher Faktor bleibt jedoch die intensive Beschäftigung der Gebildeten des Mittelalters mit der römischen Literatur, die bei allen Dichtern zu fühlen ist, die in lateinischer Sprache dichten. Im XII. Jahrhundert erlebte man geradezu eine Renaissance der lateinischen Literatur in Frankreich. So hat die lateinische Dichtung dieser Zeit auch einen großen mythologischen Apparat aufzuweisen.

Wie gering dagegen die Aufnahmefähigkeit der Dichter in französischer Sprache für mythologische Elemente noch war, läßt eine Gegenüberstellung der „Altercatio Phyllidis et Florae" mit ihren französischen Nachdichtungen deutlich werden.[87])

Betrachten wir zunächst den mythologischen Apparat in der lateinischen Dichtung, der „Altercatio Phyllidis et Florae"!

Der Reichtum an Getreide des clericus wird umschrieben mit den Namen der Göttin Ceres, der Göttin des Ackerbaues; der Wein erhält die Bezeichnung Lycaeos (d. i. der Sorgenbrecher, ein Beiname des Dionysos). Der Knappe des Ritters wird Ganymed und sein Pferd Bucephalos ge-

---

[85]) vgl. Anna Frey Sallmann, „Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten". S. 32.

[86]) „Altercatio Phyllidis et Florae", abgedr. in Oulmont „Les débats du clerc et du chevalier", S. 107ff.

[87]) enthalten in Oulmont, Ch., „Les débats du clerc et du chevalier", Paris 1911, S. 107ff.

nannt. Der Ritter ist erst durch die Lehren des clericus ein Gefolgsmann der Venus, (miles Cythereus), geworden. Der Esel der Phyllis ist von Neptun gezähmt; nach dem Tode des Adonis schenkte er ihn der Venus, um sie zu trösten. Venus schenkt diesen Esel später der schönen Mutter der Phyllis. Das Pferd der Flora ist mit den Zügeln des Pegasus eingeritten. Auf dem Sattel hat Vulcanus die Hochzeit des Mercurius dargestellt. Minerva hat die Purpurdecke gewebt. Im Garten Amors unterweist Bacchus den Chor der Nymphen; Silen bläst dazu die Flöte. Amor hat den Beinamen Cytherea natus. Drei Grazien sind in seiner Gesellschaft und reichen ihm den Becher.

Wenn wir nun die altfranzösischen Nachbildungen des lateinischen Gedichtes betrachten, sehen wir, daß der mythologische Schmuck fast ganz fehlt.[88]) So in den beiden Gedichten „Florence et Blancheflor" und „Hueline e Aiglantine". In der anglonormannischen Fassung hat man sogar auf den Liebesgott verzichtet. Hier entscheiden Vögel mit nachfolgendem Turnier die Frage.

Mit Ausnahme des „Roman de la Rose" II ist im XIII. Jahrhundert in der allegorischen Dichtung in altfranzösischer Sprache wenig vom Einfluß der Mythologie zu bemerken. Wo eine Übernahme mythologischen Gutes der Antike stattfindet, geschieht es in erheblicher Verzerrung.

Im „Tornoiement de l' Antichrist" des Huon de Méry stehen die antiken Götter auf Seiten des Höllenfürsten:

O Antichrist vint Jupiter
Et tuit li grant baron d'enfer,
Dont il i ot .X.M. et plus,
Jupiter avec Saturnus
Chevauche et Apolin le preu.
Mercurius fist bien son preu.
Et Hercules li preuz, li biaus.
Pour faire guenches et cembiaus
I vindrent Neptunus et Mars.
Tut li pire valoit .C. mars
De lor chevals sans nule doute.
Et en icele mesme route
Estoit Pluto et Proserpine,
Le Roi d'enfer et la Roine,

[88]) über das Abhängigkeitsverhältnis der Dichtungen vgl. Faral „Sources latines", S. 191ff.

Et Mégèra lor dameisele:
Molt parfut cele route bele.
Quant Cerberus i fut venus,
Icil fu maistre tenus,
Por ce que .III. testes avoit.
Chascuns de ces barons portoit
L'escu noir as croces de fer. . . . .
(Ausg. Tarbé, S. 18.)

Die Einordnung antiker Götter in die Reihe der Teufel läßt die Nachwirkung kirchenväterlicher Ansichten nachfühlen. (vgl. oben S. 45). Mittelalterlich ist die Bezeichnung eines Gottes als „baron chevauchant". Merkwürdig sind die Adjektiva „Apolin le preu", oder „Hercules li preuz, li biaus". Darin steckt eine gewisse Bewunderung der Höllenfürsten. Ob in einer derartigen Auffassung der Götter noch euhemeristische Erklärungsversuche durchscheinen oder das Ritterideal, ist nicht zu entscheiden. (vgl. oben S. 46.) Typisch für die Liebesauffassung des Mittelalters ist es, wenn Amours nicht auf der Seite der Teufel, sondern im Gefolge Christi steht. Der Dichter legt Wert darauf, daß man Amours nicht mit Fornicacion gleichstellt:

Amor n'a pas si vilain non.
Non; qu'Amor naist de Cortoisie.
Car Amor est li dous nons,
Qui par nature ist de la couche
De Cortoisie. (Tarbé, S. 32.)

Hier ist der mythologische Amor gemeint und nicht eine Personifikation der Liebe, denn er ist wie in der Antike mit Bogen, Pfeilen, Köcher und Salbbüchse ausgestattet.

Das Mittelalter dachte nicht immer so über Amor. Auf einem Bilde Giottos „Triumph der Keuschheit" in Assisi ist Amor zwar geflügelt und mit den übrigen Attributen Pfeilen und Köcher abgebildet, aber seine Bocksfüße und die Verfolgung durch die allegorische Gestalt der Buße lassen ihn hier als Gott der sinnlichen Liebe erscheinen.[89]) In der altfranzösischen Literatur hingegen wird meist Venus als Göttin der physischen Liebe genannt. (vgl. unten S. 80).

In einer anderen Dichtung des XIII. Jahrhunderts „Venus la deesse d' amours" besteht das mythologische Personal der Dichtung aus Amor, (übliche Beschreibung, Bogen, Pfeile und Köcher), Venus, auf einem Maultiere reitend in Begleitung von „trois puceles", letztere wohl eine Reminenszenz an die drei Grazien. Ferner werden einmal Paris und Helena

[89]) Piper, F., „Mythologie der christlichen Kunst", S. 275.

erwähnt. Mittelalterlich ist die auf einem Maultiere reitende Venus und der Hofstaat Amors („princes et barons"). Noch wird die mittelalterliche Auffassung bestätigt in Str. 307. Der Dieu d' Amour und Jesus Christus werden fast gleichrangig nebeneinander gestellt:

Li dieu d'amor et Jhesu Crist feront par tot de lui parler.

Eine größere Fülle antiker Mythologien ist erst im zweiten Teile des Rosenromans anzutreffen. Jean de Meung war clere und war darauf bedacht, die Fortsetzung des Rosenromans in ein Kompendium des damaligen Wissens zu verwandeln. Er will das Publikum belehren und füllt sein Werk mit Zitaten und ganzen Abschnitten aus antiken und lateinischen Schriftstellern des Mittelalters. Die mythologischen Erzählungen sollen als Beispiele moralischer Belehrung dienen:

Les sentences qui la gisent,
Dont grans biens as genz lais ferait
Qui bien le leur translaterait.
(R. d. R. 5039f.)

An einer anderen Stelle sagt er über den Wert der Beispiele folgendes:

Profiz e delectacion,
C'est toute leur entencion. (R. d. R. 15240—41.)

Über die Quellen seiner mythologischen Erzählungen hat Langlois Untersuchungen angestellt mit dem Ergebnis, daß von 17 500 Versen 12 000 auf andere Autoren zurückgehen.[90]) Diese ausgedehnte Praxis der Exemplifizierung geht weit über die Forderungen der mittelalterlichen Poetik hinaus, für die die digressio ein Mittel der stilistischen amplificatio war.

An handelnden, epischen Mythologien treten in der allegorischen Erzählung des Rosenromans nur Amors, Venus und Nature auf. Dieser Kreis episch verwandter Mythologien wird in der allegorischen Dichtung des XIII. Jahrhunderts kaum überschritten.

Guillaume Machaut verwendet als nächster bekannter Dichter mythologische Beispiele in großer Zahl. Im Gegensatz zu Jean de Meung übernimmt er seine mythologischen Erzählungen nicht aus der Ursprache, sondern zumeist aus Übersetzungen ins Altfranzösische. Nach neueren Forschungen sind diese Beispiele aus Ovids Metamorphosen und Heroiden dem

[90]) vgl. Langlois „Origines et sources d. R. d. R." S. 102 ff.

„Ovide moralisé" entnommen.[91]) In direkter Rede werden sie erzählt. In der zeitgenössischen Literatur waren derartige Erzählungen zur Illustration moralischer oder religiöser Wahrheiten sehr beliebt. Als e x e m p l a waren sie aus der orientalischen Literatur zunächst in die Predigtliteratur eingedrungen und von da in die profane Dichtung. In Machauts Dichtungen überwiegen e x e m p l a aus dem Alten Testament, der römischen Literatur, dem altfranzösischen Heldenepos und der Tierfabel.

Auf die Praxis der Anführung von e x e m p l a kann man aus einigen Zitaten von Machauts Zeitgenossen schließen:

On doit touz jours son sens moustrer
Par biaux examples demoustrer.
(Watriquet de Couvin „Dit de la noix" 3—4.)

oder

Pour ce, qui veult a droit plaidier,
D'exemples se convient aidier.
(Le Fevre „Lamentations de Matheolus" II. v. 2675—76.)[92])

Auch Machaut führt seine Erzählungen bewußt als e x e m p l a ein, wie es aus den Einleitungen hervorgeht:

Mais j'ay un autre las tendu
Contre celui, de plus grant pris,
Par lequel vous serez soupris,
D' u n e x e m p l e a n c i e n d e f a i t
Et pour ceci le vous propos,
C a r i l s e r t b i e n a m o n p r o p o s.
(Jug. d. Roy de Nav. 2088ff.)

Die Geschichte von T h e s e u s und A r i a d n e wird mit folgenden Versen eingeleitet:

On a veu generaument
Toudis en amer loiement
Que les dames se sont portées
Mieus et plus loiement gardées
Que les hommes en tous endrois.
Je le vueil prouver — c'est drois —
P a r e x e m p l e s que je vueil dire,
Pour ce qu'il font a ma matiere.
(Jug. d. Roy de Nav. 2699ff.)

Wenn Machaut annehmen darf, daß ein Exempel schon seit langem bekannt ist durch andere französische Übertragungen, dann

[91]) C. de Boer „G. Machaut et l'Ovide moralisé" Romania 43
[92]) ibid. S. 335.

genügt ihm nur ein Hinweis. So erzählt er die Geschichte von Pyramus und Thisbe nur skizzenhaft. Oft genügt nur die Nennung des Namens. Aus der exemplifizierenden Erzählung wird dann ein einfacher Vergleich. Die Vergleichspersonen vertreten im Mittelalter feststehende Eigenschaften. Ihre Nennung löste im Leser bestimmte Erinnerungen aus. So genügt es, wenn Machaut in folgender Weise exemplifiziert:

Que je fusse . . .
Aussi sages come Salomons,
Et aussi preus come Alixandres,
Ou comme Hector, qui guerres mendres
Ne fu de li quant a valour, . . .
Et la biauté qu'ot Absalon,
L'estableté e la constance
De Judith et de Socratès.
(Remède de Fortune 108ff.)

. . . je desir et aim . . . .
Plus que Paris ne fist Heleine.
(Remède de Fortune, 168ff.)

Auf diese Weise werden mythologische Gestalten zu Trägern von abstrakten Gedanken; dadurch spielen sie fast die gleiche Rolle wie die allegorischen Personifikationen. Die Zahl der epischen Mythologien, die handelnd in die Wirklichkeit der Erzählungen Machauts eintreten, ist gering. Es sind immer wieder wie in den vorhergehenden allegorischen Dichtungen Amors, Venus, Fortune und Nature. Einmal gesellt sich auch Juno zu Venus in der „Fontaine amoureuse". Die übrigen Mythologien bleiben in der neutralen Sphäre des Exempels oder des Vergleiches. Nur gelegentlich erhalten sie durch die Anwendung der Apostrophe ein fast reales Sein für den Dichter, z. B. Morpheus in der „Fontaine amoureuse". Der einsame Liebhaber wünscht etwas von seiner Geliebten zu erfahren auf dieselbe Weise, wie Morpheus als Bote der traurigen Alcyone erschien. (540ff.) Nach diesem Exempel ist der Liebhaber in solchem Maße von dem Inhalte erfüllt, daß er ausruft:

Hé! Morpheus! voy comment il se duet!
Trouver n'i puis ne say autre chemin,
Car messagiers, ancre, n'i puelent mettre fin.
(698ff.)

Es ist anzunehmen, daß bekannte mythologische Erzählungen auf die Dauer auf ein Minimum reduziert werden, und nur noch ihre Helden vergleichsweise genannt werden.

## IV. Mythologien in den Dichtungen Deschamps'.

Um einen Eindruck von der Fülle der Mythologien in den Werken Deschamps' zu gewinnen, genügt ein Blick in den „Index des noms propres et des matières" seiner Werke.[93]) Wir finden dort eine Menge von Namen aus der antiken Mythologie, dem Alten Testament und der altfranzösischen Heldensage. Wenn wir dieses Verzeichnis vergleichen mit der „table des noms propres" des Roman de la Rose, derjenigen Dichtung des XIII. Jahrhunderts, die den größten mythologischen Apparat aufzuweisen hat, erkennen wir leicht, daß im XIV. Jahrhundert der mythologische Schmuck in der Dichtung erheblich zugenommen hat.[94]) Dichter wie Publikum müssen in gleicher Weise damit vertraut gewesen sein. Huizingas Bemerkung bezüglich des Wettstreites zwischen Allegorie und Mythologie würde sich auf diese Weise statistisch begründen lassen.

Die Quellen der Mythologien in Deschamps' Dichtungen hat der Herausgeber Gaston Raynaud nachzuweisen versucht. Deschamps' tatsächlicher Kenntnis der antiken Quellen stehen Raynaud und auch Hoepffner ziemlich skeptisch gegenüber. Mit vielen Namen hat Deschamps wohl nur geprunkt. Eine Nachprüfung der Feststellungen Raynauds liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit; sie würde auch nie zu exakten Ergebnissen führen, denn der Dichter begnügt sich nur mit Anspielungen. Wie wir oben (S. 52) nachgewiesen haben, wurde die Ausführlichkeit der mythologischen Erzählung auf die Dauer in dem Maße verkürzt, wie die Kenntnis des Stoffes im Publikum vorauszusetzen war. So begnügt sich der Dichter damit, nur auf die Erzählung anzuspielen oder einfach auch nur die Namen zu nennen. Der Dichter erwähnt Gestalten aus etwa 19 Metamorphosen Ovids, es wird jedoch nur der Inhalt einer Metamorphose, die Geschichte von Ceyx und Alcyone (XI, 410—478) in Ballade XXXV, Bd. I. S. 118 nacherzählt. Für die Kenntnis der Quellen wird für die Dichtung Deschamps' das gelten, was Lanson ganz allgemein darüber gesagt hat. „Il est difficile de départager l'influence des textes anciens et celle de leurs traductions. Mais il apparaît que les traductions sont la voie la plus ordinairement employée pour parvenir aux idées du texte".[95]) Von dieser Annahme aus wird man als wichtigste Quelle für Deschamps nen-

[93]) Oeuvres complètes de E. Deschamps, Bd. X., S. 167—241.

[94]) Roman de la Rose, Bd. V. S. 331 ff.

[95]) zitiert von C. de Boer in „G. de Machaut et l'Ovide moralisé" Romania 43, S. 352.

nen müssen den „Roman de la Rose", den „Ovide moralisé" und die Werke seines Lehrers Machaut.

Es scheint aber, daß eine derartige genaue Untersuchung müßig wäre. Aus der Selbstverständlichkeit, mit der der Dichter Mythologien bringt, ist zu entnehmen, daß Kenntnisse aus der Mythologie in seiner Zeit ziemlich verbreitet waren. Im Abschnitt II (vgl. oben S. 45) ist angedeutet worden, auf wieviel verschiedenen Wegen mythologische Vorstellungen ins Mittelalter eindrangen.

Die lebendige, vertraute Anschauung mythologischer Gestalten in der Phantasie des XIV. Jahrhunderts spiegelt sich auch in Deschamps' Dichtungen wieder. Während im XIII. Jahrhundert und auch noch bei Machaut die Zahl der handelnden Mythologien noch sehr gering war, — es waren Amours, Venus, Nature und Fortune, zu denen der Dichter eine Art persönliches Verhältnis hatte, — werden nun eine große Anzahl von antiken Göttern wieder zu Mythologien, wenn auch nicht zu religiösen, so doch zu solchen einer poetischen Fiktion. Der Dichter wendet sich an sie mit der gleichen Gefühlsnähe, wie wir sie den Allegorien gegenüber beobachtet hatten.

Einige Beispiele mögen das erläutern.
Eine Ballade schließt mit dem Envoy:

Saincte Juno, vueillez me conforter,
Car je n'ose n'escripere ne parler
A ma dame. (XXXV, Bd. I, S. 119.)

Eine Ballade „Contre la mauvaise mer" schließt mit der Bitte an Mars:

Dieux Mars, j'atten printemps de douçor plain,
Que l'on pourra paisiblement rymer.
(VIII, Bd. I, S. 81.)

In einer Klage über ein verloren gegangenes Manuskript wendet sich der Dichter an Juno und die Götter der Luft:

Si pris Juno la deesse d'amours
Et a ce vent qui mon fruit ravi a,
Aux dieux de l'air qu'ilz me facent secours.
(DCCCCLXXXIV, Bd. V, S. 230.)

Eine Klage über die Modetorheiten in der Haartracht der Damen schließt mit dem Envoy:

Prince d'amours, Juno, dame d'amer,
Ce lourde atour ne laissiez plus regner
Sur les dames. (MCCX, Bd. VI, S. 202.)

Der Dichter ruft Bacchus an, weil der Wein zu schlecht ist.

Bachus, doulz Dieux, je n'ay mès que les peaulx,
Je suis destruit par ces faulx vins nouveaux
Qui ne sont sain ne biaux ne bons ne fors.

(MCCCLXXXIV, Bd. VII, S. 220.)

Die Personifikation der Heimatstadt des Dichters, Vertus, die von Krieg und Mißernten heimgesucht worden ist, wendet sich in ihrer Doléance an die Götter.

Prince, et vous dieux et deesses de gent
Qui les formes muez completement
Comme jadiz fu mué Antheus,
Muez mon nom et ostez mon tourment;
Liens me fuit, Atropos m'entreprent.

(Doléances de la ville de Vertus.)

## Zusammenfassung.

Wir sind damit zu dem gleichen Ergebnis gekommen wie in unseren Untersuchungen über die Allegorien in den Gedichten Deschamps'. Beide Erscheinungen haben für den Dichter Wirklichkeitswert. Wie die Heiligen wohnen sie in einem Himmel der Allegorien und Mythologien. Sie haben für den Dichter fast religiösen Gefühlswert. Es ist fast kein Gradunterschied zu bemerken zwischen Allegorien, Mythologien und Heiligen.

Im folgenden Abschnitt sollen einige wichtige Figuren der Allegorien und der Mythologie herausgegriffen werden, um zunächst ihre Rolle in den Gedichten Deschamps' aufzuzeigen, und um dann, wenn auch nur skizzenhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit, ihren Wandlungen im Mittelalter nachzugehen.

## *Ueberblick über die Entwicklung einiger allegorischer und mythologischer Gestalten in der altfranz. Literatur bis Eustache Deschamps.*

### I. Nature.

Als epische, allegorische Personifikation begegnet uns Nature in der „Fiction dou Lyon" von Deschamps. Die Fabelerzählung berichtet von Jupiters Entschluß, das sündige Tierreich zu vernichten. Alle Götter sind damit einverstanden mit Ausnahme von Venus (vgl. unten S. 77) und Nature. Nature klagt darüber, daß Menschen und Tiere ihr nicht gehorchen, während die ganze übrige Welt des Erschaffenen,

li arbre
La mer, les poissons et les plantes,
. . . . . .
Ensuivent asses mes doctrines
Et les regles que je leur baille,
Affin que leur forme ne faille. (912ff.)

Es folgen in dieser 2300 Verse langen Rede der Nature verschiedene Abschweifungen über Astrologie, Willensfreiheit, Providenz, Unsterblichkeit der Fische und über den Tod, dem alles unterworfen sei, dem sie, Nature, allein nur entgegentreten könne. Sie schließt ihre Ausführungen mit der Bitte an Jupiter, er möge das Leben nicht zerstören.

Die eigentümliche Auffassung der Nature als Schöpferin alles Lebens läßt sich weit zurückverfolgen innerhalb der altfranzösischen Literatur. Die Zusammenhänge dieser Anschauung mit dem differenzierten Gottesbegriff der Scholastik hat Heinrich Gelzer in einer Studie aufgedeckt.[96]) Die scholastische Theologie definiert Gott auch als „Natura naturans". (Thomas v. Aquino, Summa theologiae, II, 31, 2.) est autem Deus universalis causa omnium, quae naturaliter fiunt, unde et quidam ipsum nominant naturantem. (De nom. 4, 21.) Natura in sua operatione Dei ope-

[96]) H. Gelzer, „Nature, zum Einfluß der Scholastik auf den altfranz. Roman." Stilist. Forschungen, Bd. 1. Halle, 1917.

rationem imitatur. (Summa theol. I, 66).[97]) „Nachdem Gott, der Künstler des Alls, den Dingen ihre Formen gegeben und gesetzmäßige Zusammenhänge zwischen ihnen geschaffen hatte, da wollte er in ihren ferneren Bestand nicht mehr unmittelbar selbst eingreifen, sondern zugleich mit der Welt schuf er ein Wesen, welches an seiner Statt die weitere Entwicklung der Dinge, die Fortpflanzung der Organismen, zur Aufgabe haben sollte, die Natur".[98]) Dichterische Gestaltung erhielt diese Funktion der Natur als Stellvertreterin Gottes in den beiden lateinischen Dichtungen des Alanus de Insulis „De planctu Naturae" und „Anticlaudianus". In den Gedichten des Scholastikers erscheint Natura als allegorische Personifikation, sie wird „Dei vicaria" genannt und arbeitet in ihrer Schmiede an der Neugestaltung und Erhaltung des Lebens, des gesamten Kosmos.

Gelzer hat in einer Reihe von Beispielen aus der altfranzösischen Literatur den Reflex der scholastischen Lehre auch in dem Gedichte von Alanus de Insulis nachgewiesen. Nature erscheint in den Zitaten als Schöpferin der Natur und vor allem menschlicher Schönheit.

Auch der von Gelzer nicht untersuchte allegorische Roman des XIII. Jahrhunderts und XIV. Jahrhunderts bietet eine Menge von Beispielen, in denen Nature statt Gott als Schöpferin erwähnt wird. Große Abschnitte des zweiten Teiles des Rosenromans sind in unmittelbarer Abhängigkeit von Alanus de Insulis entstanden. Das Bild der schmiedenden Nature ist aus „De planctu Naturae" entnommen.

Nature qui pensait des choses
Qui sont desous le ciel encloses
Dedenz sa forge entree estait,
Ou toute s'entente metait
En forgier singulieres pieces
Pour continuer les especes.

(R. d. R. 15893 ff.)

Auch die scholastische Definition von der „Natura Dei vicaria" ist von Jean de Meung übersetzt durch „vicaire" (19606). Jean de Meung geht sogar noch weiter und vergöttlicht Nature, „Nature la deesse". (16278.)

Auf Jean de Meungs Bild der Nature geht auch das Deschamps' in seiner „Fiction dou Lyon" zurück. Da die

[97]) zit. v. Gelzer, S. 29.
[98]) Baumgartner, M. „Die Philosophie des Alanus des Insulis", (Münstersche Beitr. z. Gesch. d. Philosophie des Mittelalters. zit. v. Gelzer. S. 32.

Nature Deschamps' nicht im christlichen, sondern im antiken Götterhimmel wohnt, ist die Bezeichnung Dei vicaria und ihr Vorrang vor allen Göttern auf eine andere Weise umschrieben worden. Nature sagt von sich:

entre vous, dieusses et dieux
M'aviez creé la premiere. (902.)

Hingegen fällt Deschamps 800 Verse später in die christlichen Vorstellungen seiner Vorlage zurück:

Par loy naturel selon son genre
M'ordonna Dieux sa chambriere,
Et de ce me fist droicte ouvriere
Pour le monde continuer. (1715—1723.)

und umschreibt vicaria mit „chambriere".

Die Tätigkeit in der Schmiede wird auch von Nature erwähnt.

Qui forge de jour et de nuit.

Auch in anderen allegorischen Dichtungen des XIV. Jahrhunderts ist die Auffassung von der Nature als Schöpferin nachzuweisen. Die Nature im Prologue des Machaut sagt von sich:

Je Nature, par qui tout est fourmé. (Prol., I, 1.)

In dem „Pélerinage de la vie humaine" von Guillaume de Deguilville nennt sich Nature „Maistresse des elemens". In der „Prise amoureuse" wird der Frühling besungen,

Car par astrempee caleur
A tant Nature labouré
Que le domage a restouré.

Die von Gelzer in reicher Fülle angeführten Beispiele, in denen Nature die menschliche Schönheit geschaffen hat, lassen sich auch durch solche von Deschamps ergänzen.

Sur tous les biens que Nature donna
Puis qu'elle fut en ce monde ordonée,
Cent mille fois plus donné vous en a
Qu'onques ne fist a creature née
Dame, de qui court si grant renomée.
(MCCCCXLIV, Bd. VIII, S. 125.)

Je ne puis trop soigneusement
Loer vostre douce figure
En laquelle a formé Nature.
(DCCXIII, Bd. IV, S. 177.)

Die allegorische Personifikation der Nature gehört zu denjenigen des Mittelalters, die bis in die Literatur der Gegenwart hinein noch lebendig geblieben sind.

## II. Artes liberales.

Es ist bezeichnend für die moralisierende Betrachtungsweise Deschamps', daß die allegorischen Gestalten der artes liberales weniger um irgendwelcher Bildungsideale willen beschworen werden, sondern um den Sittenverfall zu beklagen oder dafür verantwortlich gemacht zu werden. In zwei Balladen wird die Arismetique beschuldigt, Mißstände des sittlichen Lebens verursacht zu haben. „Arismetique, le mendre de tous les VII ars fondé sur convoitise, regne au jour d'hui de toutes pars. Arismetique qui toudis compte et gette" läßt die zur Herrschaft gelangen, die nichts von Gesetz und Recht wissen wollen, und die das Gemeinwesen hassen. Sie hat das gesamte öffentliche Leben verdorben. Arismetique ist für den Dichter gleich bedeutend mit rechnerischem Geist (DCCCCXXXVII, Bd. 5. S. 148).

Den Zeitgenossen, die von Orgueil und Oultrecuidance getrieben werden, empfiehlt der Dichter in satirischer Weise, sich auch der Arismetique anzuvertrauen, qui „est de moult grant pouoir, tous le VII ars en puissance surmonte. Grammaire est rien; Logique ne s'avance; Rhetorique ne puet richesce avoir . . ." (CCC, Bd. II, 161).

Einige Allegorien der VII ars schildern in complaintes den Verfall ihrer Schwesterkünste. Grammaire, die erste Kunst des Quadriviums, klagt: „Mais de VII ars voy la destruction"; Gerechtigkeit und Überlegung fehlen, darum haßt man die „science autorisée".

Règle, fille de Raison, jammert darüber, daß sie „lasse, povre et desolée" sei, während sie „jadis fu sie honourée, moult amée fu de Caton et des VII ars pour enseignier science" (DCCCCXXXV, Bd. V, S. 145).

In einigen Gedichten, die sich mit der Frage der Fürstenbildung befassen, stellt Deschamps die Forderung auf, daß ein Fürst auch ein clerc sein müsse. „Roys qui ne scet est comme oisel en caige" (CCCLVI, Bd. III, S. 87). Als besonderes Bildungsmittel werden die VII ars gepriesen (MCCXXXIV, Bd. VI, S. 254). In diesen Gedichten jedoch erscheinen nicht die Allegorien der VII ars, sondern die mythologischen Gestalten werden genannt, die hervorragten durch die Kenntnis der VII

artes. „Pour ce fut clerc le grant roy Alixandre, Julles Cesar, Charles le Grant". Wir beobachten hier also eine Erscheinung, die für diese Epoche typisch ist: Allegorien und Mythologie werden zur Bekräftigung der gleichen Anschauung unterschiedslos gebraucht. Daß hier Alexander als clerc die sieben Künste symbolisiert, ist entweder durch den Alexanderroman (Erziehung durch Aristoteles) oder durch den „Lai d'Aristote" von Henri d'Andeli angeregt.[99]) In Deschamps' Gedichten wird Alixandre als Prototyp für drei verschiedene Eigenschaften genannt: largesse (DXVI, DXXXXXVI, MCLV u. ä.); vaillance (in der Reihe der neuf preux) und als Vorbild für die Kenntnis der sieben Künste.

**Die Allegorien der VII artes in der Dichtung vor Deschamps.**

Die sieben Künste sind zum ersten Male als allegorische Personifikationen von Martianus Capella dichterisch gestaltet in „De nuptiis Philologiae et Mercurii". (vgl. oben S. 14). Die Gestalten des Martianus Capella sind in ihrem Äußeren genau beschrieben, so ist z. B. die Dialektik eine magere Frau. Der Schmuck der einzelnen Gestalten, ihre Werkzeuge, ihre sonstigen Attribute haben symbolische Bedeutung. So ist die Arithmetik folgendermaßen beschrieben: eine erhabene Göttin, von deren Stirn Strahlen ausgehen, die sich in der Unendlichkeit vervielfachen. Ihre sehr beweglichen Finger symbolisieren die Schnelligkeit des Rechnens. Die Anregung, die Martianus Capella durch sein allegorisches Gedicht gegeben hatte, wirkte das ganze Mittelalter hindurch weiter. Einige Werke dieser Art in lateinischer Sprache haben wir schon erwähnt (oben S. 14). Ergänzend fügen wir hinzu, daß im „Anticlaudianus" von Alanus de Insulis die Allegorien der sieben Künste auch eine Rolle spielen. Die Prudentia will zum Himmel aufsteigen. Auf ihre Bitten hin bauen ihr die sieben Künste einen Wagen, der die Sententia symbolisiert. Die Arithmetik ist hier auch mit symbolischen Attributen dargestellt. Sie trägt in ihrer Hand die Tafel des Pythagoras und zeigt nur auf eine Reihe von Ziffern. Das erste Rad des Wagens wird durch sie hergestellt. Nachdem der Wagen fertiggestellt ist, spannt Prudentia die fünf Sinne davor und fährt zum Himmel.

In altfranzösischen Romanen werden bildliche Darstellungen der sieben Künste erwähnt. Der Palast der Dido im Eneas-

[99]) Henri d'Andeli „Oeuvres" p. p. Héron, Rouen 1881.

Roman ist mit allegorischen Darstellungen der artes geschmückt:

li palais
Pains est a or de totes pars.
Bien i sont paintes les VII ars,
Li cils et la terre et la mer, . . .
(Eneas, Ms. G, F, D. S. 389.)

Auf dem von vier Feen hergestellten Krönungsmantel des Erec sind die vier Wissenszweige des Quadriviums als Allegorien eingewebt.

Geometrie.
Si com ele esgarde et mesure,
Con li ciaus et la terre dure . . .
(Erec und Enide, 6747f.)

Arithmetik.
Si com ele nombre par sans
Les jorz et les ores del tans,
Et l'eve de mer gote a gote . . .
(Erec 6757ff.)

Musik.
Ceste oevre fu et buene et bele;
Car devant li gisoient tuit
Li estrument et li deduit . . .
(Erec 6774ff.)

Astronomie.
Qui as estoiles se consoille
Et a la lune et au soloil.
(Erec 6782ff.)

Wir erhalten in den Versen keine klare Vorstellung von dem Aussehen der Allegorien. Von Attributen wird mit Deutlichkeit nur bei der Musik gesprochen.

Der von den sieben Weisen erzogene Prinz in „Li romans des sept sages" studiert an Hand von Abbildungen die VII ars.

Li sept art i furent escrit;
Li enfes toute chiou i vit
Illuec aprist il le grant sens
Et deuint bons fuseyens . . .
(Li romanz des septe sages 367 ff.)

Als epische Gestalten treten diese Personifikationen in einer in sich geschlossenen allegorischen Dichtung in altfranzösischer

Sprache zum ersten Male in dem „Mariage des sept arts“ [100]) von Jehan le Tainturier aus Arras auf. Der Dichter träumt, er befinde sich in einem Garten. Unter einer Pinie sitzen die sieben Damen. Die älteste von ihnen Grammaire, die Mutter der anderen, teilt mit, daß sie beabsichtige, einen „serjant Dieu c'on claime Foi“ (V. 71) zu heiraten. Die übrigen Damen haben die gleichen Pläne. Logique möchte sich mit Pénitance verheiraten, Rhétorique mit Aumosne, Musique mit Oroison, Astronomie mit Amour, Geometrie mit Abstinance und Arithmetique mit Confession. Da erscheint Theologie und rät von den Heiratsplänen ab, indem sie den Damen chastée und virginité empfiehlt (V. 236 ff.). Dagegen erklärt Fisique, die Damen hätten wohl eine complection, die das Heiraten notwendig mache. Sie fühlt daraufhin den Puls der Damen und stellt datsächlich fest, daß es avenant sei, „que chascune fust mariée.“ Theologie gibt ihre Gegnerschaft auf, die Gatten werden herbeigeholt und man feiert die Hochzeit. Genauere Beschreibungen der allegorischen Personifikationen fehlen. So wird von Arithmetik folgende Beschreibung gegeben:

Cele ot non Arithmetique.
Ainsi comme il me fu avis,
Bele dame estoit a devis. (192 ff.)

Die Beschreibung sagt nichts über das besondere Wesen der Arithmetique aus. Im Gegensatz zu der symbolischen Beschreibung in den lateinischen Gedichten fehlt hier jegliche Charakterisierung durch entsprechende Attribute.

Das Gedicht nimmt unter den Allegorien der VII ars eine Sonderstellung ein, da die sieben Künste mit sieben religiösen Tugendübungen vereinigt werden. Um die inneren Berührungspunkte zu finden, müßte man die erbauliche Literatur des Mittelalters zu Rate ziehen.

Eine Verbindung von Allegorie und Mythologie stellt die „Bataille des VII Ars“ von Henri d'Andeli her. In Form eines heroisch-komischen Heldengedichtes wird der Kampf zwischen Paris und Orléans besungen, der zu Beginn des XIII. Jahrhunderts um den Vorrang von Grammaire und Logique entstand. Während der ersten Hälfte des Mittelalters hatte die Grammatik an der Spitze der artes gestanden. Diesem Studium

[100]) Jehan le Tainturier „Mariage des sept ars“ p. p Langfors in Classiques français du moyen âge. Paris 1923.

verdankt das Mittelalter die ausgedehnte Kenntnis der römischen Literatur, wozu besonders der zweite Teil des grammatischen Studiums, die poetarum enarratio beitrug (heute noch als „explication des textes" im französischen Schulunterricht üblich). Im Verlaufe des Mittelalters trat ein Wandel in den Studien ein. Das Studium der Dialektik, bisher nur als science accessoire betrachtet, trat seit der Entdeckung von Aristoteles und Platon in den Vordergrund und verdrängte die grammatischen Studien oder verlieh ihnen einen spekulativen Charakter, worüber sich später die Humanisten der Renaissance lustig machten. Im Gegensatz zu Paris blühten in Orléans die alten Studien weiter, indem man die lateinischen Schriftsteller in einem solchen Maße las und erklärte, daß der Begründer der neueren metaphysischen Grammatik in Paris, Alexandre de Villdieu, die Schule von Orléans des Paganismus bezichtigte. Orléans lehre die Jugend den Faunen, Jupiter und dem Bacchus zu opfern (Ecclesiale). In seinem Gedichte steht Henri d'Andeli auf Seiten der Grammaire,[101]) in deren Armee die antiken Schriftsteller, lateinische Dichter des V. und VI. Jahrhunderts und zeitgenössische lateinische Schriftsteller wie mythologische Helden versammelt sind. Die Hauptführerin im Kampfe ist die Grammaire, ihr Angriff gilt der Logique, der sie vorwirft, daß sie die Knaben fliegen lehre, bevor sie gehen könnten.

Mès Logique le conforta,
En sa haute tor l'en porta,
Si le voloit fere voler
Ançois que il peust aler (394—397.)

Mès Logique est ores en cors,
Chascuns garçons i cort le cors
Ainçois qu'il ait passé XV anz;
La Logique est ore aus enfanz. (408 ff.)

Grammaire belagert die Logique in ihrem Turm und führt ihre Schriftsteller gegen sie.

Mès Grammaire la contralie
De dez auctors & d'autorez
Sentencieus & legerez. (413—417.)

Dieses Gedicht dürfte uns eine Erklärung zu der Klage der Grammaire Eustache Deschamps' geben, obwohl ein Zeit-

[101]) vgl. die Ausführungen über den historischen Hintergrund des Gedichts in der Einleitung der Oeuvres de d'Andeli, p. p. Héron, Paris 1881, S. LXVII ff.

raum von über 100 Jahren dazwischen liegt, ein Zeitraum, der trotz der gegenteiligen Hoffnungen und Wünsche d'Andelis (vgl. den Schluß des Gedichtes) die Vormachtstellung der Grammatik im Unterricht weiter untergegraben haben wird. Grammaire klagt:

Si vieille suy et de si long temps née
Que nul ne veult plus ma doctrine entendre
Et si fu je la premiere ordonnée,
Qui les VII ars fis a plusieurs aprendre.
(DCCCCXXXIX, Bd. V, S. 152.)

Im Rosenroman treten die artes als Personifikationen nicht auf, da die Fabel des Romanes der Liebesallegorie angehört. Machaut stellte später der Sammlung seiner Werke einen Prolog voran. Dort erscheint Nature mit ihren Kindern Scens, Retorique und Musique, die dem Dichter ihre Hilfe anbieten. Von diesen vier Gestalten gehören Retorique und Musique den artes liberales an.

Um die Rolle der Retorique[102]) in diesem Zusammenhange als Helferin des Dichters zu verstehen, soll ein Überblick über die Beziehungen zwischen Rhetorik und Poetik folgen. Schon in der Antike schloß die Rhetorik das dichterische Schaffen mit in ihre theoretischen und praktischen Ausführungen ein. Einer der Gründe für die gemeinschaftliche Behandlung dieser beiden Zweige mag der Umstand gewesen sein, daß die Antike weitgehend Zitate aus Dichtungen in ihre rhetorischen Übungen einfügte. In der zweiten jüngeren Sophistik verwischen sich die Grenzen zwischen Rhetorik und Poetik immer mehr. Die führende Rolle der Rhetorik in der antiken Kunstlehre begründet Borinski unter anderem damit, daß „jedem Kunstwerk etwas Überredendes innewohne".[103]) Auch die Poetiken des Mittelalters sind in die Gattung der Rhetorik einzureihen. Die „Ars versificatoria" des Matthaeus de Vendôme (vgl. oben S. 6) und auch die „ars dictandi" des Alberich von Montecassino, die beide später vereinigt zur Abfassung der „Poetria de arte prosayca" des Johannes Anglicus führen, stützen sich auf die lateinische Rhetorik. Man hatte die Auffassung, daß sowohl für die Dichtung wie für die Briefprosa die gleichen Stilgesetze maßgebend seien. „In allen Arten des Schrifttums, die irgend-

[102]) vgl. zu diesem Absatz Hennig Brinkmann „Zu Wesen und Form mittelalterl. Dichtung" Halle 1928, S. 29 ff.; und Karl Borinski „Die Antike in Poetik und Kunsttheorie". Erbe der Alten IX 1914/24. S. 28 ff.

[103]) Borinski, op. cit. S. 29.

welche formalen Ansprüche stellen, erweist sich die Rhetorik als führende Macht." [104]) Bis ins XII. Jahrhundert hat die Rhetorik noch diese universale Aufgabe. Das Fach der Poetik wurde in den höheren Schulen mit Rhetorik bezeichnet.

So ist es uns verständlich, daß dem Dichter Machaut die Rhetorik ihre Hilfe anbietet.

Rhetorique n'ara riens enfermé,
Qui ne t'envoit en metre en rimer.
(Prologue I, 12—13.)

Rhetorique versefier
Fait l'amant et metrefier,
Et si fait faire jolis vers . . . .
(Prologue V, 147 ff.)

Einzelpersonifikationen der Rhetorik ohne Zusammenhang mit den übrigen artes treffen wir bei einigen lateinischen Schriftstellern des XIII. Jahrhunderts. Die Beispiele mögen zeigen, in welch hohem Ansehen die Rhetorik im Mittelalter stand. Der Provençale P o n c i u s (XIII. Jh.) sagt: „Haec (Rhetorica) est enim illa que . . . in curiis atque palaciis regum, potentum et principum sedet honorabiliter cathedrata, suos honoratores et discipulos ibidem faciens honorabilissime collocari." [105]) In einem Schreiben an die Lehrer und Schüler in Orléans wird die Rhetorik als Königin einer Stadt geschildert, zu der der Rhetoriker die Schlüssel besitze.[106]) Eine Stilübung aus dem Jahre 1283 beginnt mit folgender Einleitung: Rhetorica Dei gratia universalis rei publicae mediatrix, consulum, oratorum, judicum generalis magistra".[107])

Aus dem Kreise der a r t e s wird im Prolog von Machaut auch die M u s i q u e genannt.

Et Musique te donra chans
Tant que orras, divers et deduisans.
(Prol. I, 14.)

Die Darstellung dieser Gestalt ist wenig individuell. Es fehlen sowohl personifizierende Attribute wie auch entsprechende Verben. Im Verlauf der theoretischen Erklärung wechselt sowohl Groß- wie Kleinschreibung. Die gesamte Abhandlung ist sehr von der Musiktheorie des Mittelalters beeinflußt. Wenn z. B.

[104]) Brinkmann, S. 31.
[105]) Brinkmann, S. 33.
[106]) ibidem S. 34.
[107]) ibid. S. 34.

Machaut sagt: „Musique est une science“ (Prol. V, 84), so spiegelt sich darin ein Zitat oder wohl richtiger die Meinung aus Cassiodor „De artibus et disciplinis liberalium artium“ wieder, die das ganze Mittelalter in der Musikauffassung beeinflußte. „Musica est disciplina vel scientia.“ [108]) Über die Stellung der Musik im Mittelalter vgl. H. Abert „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.“ Es lassen sich dort auch die Beziehungen Machauts zur Ethoslehre in der Musik nachweisen, deren Auswirkungen bei Machaut noch zu verspüren sind. Die dürftige Individualisierung der Musik bei Machaut wird dadurch in etwa ausgeglichen, daß Machaut mythologische Beispiele von der Macht der Musik erwähnt, nämlich David und Orpheus und Eurydike. Es ist ein Symptom für das beginnende Vordringen der Mythologie gegenüber der Allegorie zu Beginn des XIV. Jahrhunderts.

## III. Allegorische Personifikation der Liebespsychologie.

Verhältnismäßig selten erscheinen in den Gedichten Deschamps' allegorische Personifikationen der Liebe. In nur etwa 20 Balladen, Rondeaux, Virelays und Lais werden Liebesleiden und -freuden allegorisch dargestellt. Die Mehrzahl der personifizierten Abstraktionen geht auf den Rosenroman zurück. Wie im Rosenroman besteht eine Teilung zwischen die Liebe fördernden und ablehnenden allegorischen Gestalten. Ein entsprechender anschaulicher Rahmen ist nur einige Male hergestellt, z. B. das Bild einer Schlacht, in der Doulx Regard, Bel Acueil, Desir, Biau Maintient den amant angreifen und Dangier, Honte und Paour die Geliebte verteidigen mit dem Ergebnis, daß Espoir den amant fluchtartig verläßt (CCCCXIII, Bd. III, S. 214).

In einer anderen Ballade ist der Dichter im Turm des Dangier gefangen gesetzt und wird von Honte, Desdain und Faulx Semblant angegriffen. Pitez und Raisons kommen ihm zu Hilfe und geben im Ratschläge (DCCCXIIL, Bd., V. S. 13).

In den meisten anderen Gedichten fehlt eine allegorische Topographie. Ohne irgendeinen Hintergrund tauchen kämpfende Allegorien der Liebe auf. Das Liebeserleben wird entsprechend der ritterlichen Anschauungsweise des Mittelalters unter dem Bilde eines Kampfes geschildert. Die Beschreibung der allegorischen Personifikationen fehlt ganz. Es fehlen farbige Portraits,

[108]) Abert, H. „Die Musikanschauung des M. A.“ Halle 1905, S. 139.

wie sie im Rosenroman sehr ausführlich gezeichnet werden. Gelegentlich deutet Deschamps eine psychologische Charakterisierung an. „Envie la mauvaise", u. ä.

Die Selbstverständlichkeit, mit der das allegorisierte Begriffssystem der Liebe auch von Deschamps benutzt wird, läßt darauf schließen, in welch ausgedehnter Weise diese Ausdrucks- und Erklärungsweise in Dichtung und Leben konventionell geworden waren.

Diese Allegorien der Liebe vor dem Rosenroman nachzuweisen, ist mir nicht gelungen. Es sind also wohl zum großen Teile originale Schöpfungen von Guillaume de Lorris.

**Douz Regart.**

Im Rosenroman ist Douz Regart ein „jovenciel" Amors' und hat die beiden Bogen und Pfeile in Verwahrung. Es sind je fünf Pfeile: Biauté, Simplece, Franchise, Compaignie und Biaus Semblanz. Es sind die liebefördernden Pfeile. Die anderen fünf heißen: Orguiauz, Vilanie, Honte, Desesperance und Noviaus Pensers. Die Gestalt Douz Regart personifiziert den Blick der Geliebten. Wie beglückend er dem amant ist, zeigen folgende Verse:

Tot autresi con la lumiere
Les tenebres devant soi chace,
Toz ausi Douz Regarz esface
Les tenebres ou li cuers gist
Qui nuit et jor d'amors languist,
Car li cuers de rien ne se diaut
Quant li ueil veient ce qu'il viaut.

(R. d. R. 2744—2750.)

Ganz umgekehrt ist die Auffassung in Jehan Aicarts Jagdallegorie „La Prise amoureuse". In der Selbstallegorie des amant ist Regars die Personifikation des Blicks. So wird auch der Sinn Regars von dem Hunde Biautés verfolgt und angegriffen. Einmal steht Regars vor einem Spiegel und wäre, selbstgefällig versunken in seinem Anblick, beinahe von dem Hunde Plaisance angegriffen, wenn ihn nicht Doute de faillir zurückgeschreckt hätte (V. 591).

In Deschamps' Gedichten ist Regart nicht Selbstallegorie, sondern soll wohl den Blick der Dame personifizieren. Von Regart fühlt sich der Dichter verfolgt.

Car Doulx Regart trait et perce le corps

Jusques au cuer.

(CCCCXIII, Bd. III. S. 214.)

Die Verben von Regart entsprechen dem Bilde des Kampfes.

Regart me trait et Doulx Penser me rue.

(Plainte d'amants, DXXXIV, Bd. III, 372.)

Par Doulx Regars est causée ma Mors.

(Doléances d'amour, DXXXIII, Bd. III, 370.)

Die meisten Verben der Liebesallegorien haben fast überall in der allegorischen Liebesdichtung etwas Feindseliges, Aggressives. Der Liebende betrachtet sich immer als Beutetier Amors.

**Bel Acueil.**

Im Rosenroman ist Bel Acueil ein Sohn der Cortoisie, er hält sich als Wächter in der Nähe der Rose auf und bittet den amant:

Passez la haie senz arest
Pour l'odor des roses sentir.

(R. d. R. 2798.)

Er ist die Personifizierung des Entgegenkommens der Geliebten. Jedoch die Personifikationen der Liebesverzögerung Honte und Paour hindern den amant daran, die Aufforderung Bel Acueils zu verwirklichen. Sie setzen ihn in einem Turm gefangen, den Dangier bewacht. (Eine Erinnerung an diesen tour Dangier vgl. oben S. 64.) Im zweiten Teil des Rosenromans konzentriert sich die ganze Handlung um die Befreiung Bel Acueils, der mittlerweile zum Sinnbild der Geliebten geworden ist. Huizinga nimmt sogar an, daß sich mit Bel Acueil ein sexuelles Vorstellungsbild Jean de Meungs verbinde.[109])

Dieser Wandel Bel Acueils im Verlaufe des Rosenromans läßt sich in Deschamps' Gedichten nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Im Rahmen einer Kampfallegorie heißt es: „et par voie subtille Bel Acueil fiert" (CCCCXIII, Bd. III, S. 214).

Der seltene Gebrauch der Liebesallegorien bei Deschamps ist erklärlich, wenn man sich daran erinnert, daß Deschamps ein moralisierender, ein kritischer Dichter ist. Tugenden und Laster werden als allegorische Personifikationen weit häufiger eingeführt: Charité, Pitié, Loyauté, Vérité, Humilité, Orgueil, Convoitise, Envie u. ä. Wenn man

[109]) Huizinga, S. 156. 1. Auflage 1924.

ihrer Herkunft nachgehen würde, so würde man auf Vorbilder in Allegorien des sittlichen und religiösen Lebens stoßen, wie z. B. Renclus de Moiliens „Roman de Carité“ und „Miserere“, Raoul de Houdencs Traumdichtungen und „Le pélerinage de la vie humaine“ des Zeitgenossen Deschamps' Guillaume de Deguilville. Exakte Nachweise ließen sich jedoch nicht erbringen, da Deschamps' Personifikationen kaum beschrieben auftreten.

## IV. Amours.

Eine kurze Beschreibung Amours' findet sich in dem „Lay amoureux“ (CCCVI). Der Dichter träumt, er sei in einem vergier, und da erblickt er „dessoubz un pin hault“

un seigneur tresscouverain.
Comme dieu cellui aouroie,
Car en l'air tout seul le veoie
Resplendissant, de douçor plain.
(CCCVI, Bd. III, S. 197, V. 112 ff.)

In den anderen Gedichten kann man fast garnicht auf die äußere Erscheinung Amours' schließen, so wie Deschamps ihn sich in seiner Phantasie vorgestellt hat. Er erscheint als ein Gott von höchster Gewalt, dem seine Verehrer fast willenlos ausgeliefert sind.

Depuis qu'Amour m'ot donné congnoissance
Et qu'il me veult son serviteur nommer . . . .
(CCCVI, Bd. III, S. 197, V. 112 ff.)

Puis qu'Amour ay servi trestout mon temps
Et employé cuer et corps . . .
(DLXX, Bd. IV, S. 29.)

Nur in einem Gedichte scheint die Erinnerung an den mit Bogen und Pfeil bewaffneten Gott noch durch. Der Dichter klagt, daß er von Amours verwundet sei.

Helas! Amour, je me guermente et plain,
Navrez au cuer d'amoureuse pointure
Pour la biauté de ma dame que j'aym.
(DXX, Bd. III, S. 353.)

Die Wandlungen des Amours-Bildes in der altfranzösischen Literatur sollen im folgenden Abschnitt kurz skizziert werden.

### Amours in der Literatur vor Deschamps.

In der antiken Literatur ist Amor meist ein schöner Knabe an der Grenze des Jünglingsalters oder auch ein an-

mutiges, geflügeltes Kind. Seine Attribute sind Bogen, Pfeile und die brennende Fackel. Er ist der jüngste unter den Göttern und ewig ein Kind, dem die Lockung zur Liebe ein launisches Spiel ist.

Eine vollkommene Umgestaltung der antiken Vorstellung kommt in der provenzalischen Literatur zustande. Amor wird zu einer erhabenen Liebesgottheit. Diese Wandlung ist der veränderten Auffassung der Liebe zuzuschreiben, wie sie die provenzalischen Minnesänger verkündeten. Die altfranzösische und die italienische Literatur übernahmen dieses neue Bild. Erst in der Renaissance kommt die Verniedlichung Amors wieder zum Durchbruch.[110])

Die Provenzalen dachten sich Amor als weibliches Wesen. Es muß also wohl nicht der antike Amor sein, sondern die allegorische Personifikation der Liebe, „ohne Zweifel, weil das Wort a m o r wie andere Substantive dieser Endung weiblich geworden" war.[111])

In der altfranzösischen Literatur bemerken wir ein Schwanken hinsichtlich des Geschlechtes. Auch im modernen Französisch wird a m o u r im Singular männlich und im Plural meist weiblich gebraucht.

Chrétien de Troyes läßt A m o r s gelegentlich männlich und auch wiederum weiblich erscheinen.

Cuide m'Amors metre a la voie,
Qui les autres siant des voiier
Car je ne sui rien a l u i.

(Cligés 518—21.)

Einçois m'orroiz dire comant
Amors l e s d e u s amanz travaille.

(Cligés 572—73.)

Amors s'est tote a lui randue.

(Chevalier à lyon 1377.)

Amors qui si est haute chose
Que mervoille est, commant e l e ose
De haut an si vil leu descandre.

(Ch. à l. 1397.)

Überwiegend weiblich wird A m o r s gebraucht von G a u t i e r

---

[110]) vgl. Franz Wickhoff „Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters". Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen. XI. Bd. 1890, S. 41.

Bei einer oberflächlichen Durchsicht fand ich in einer Ode von Agrippa d'Aubigné „L'Amour un despiteux enfant".

[111]) Diez „Poesie der Troubadours". S. 122.

d'Arras in Ille et Galeron" (1365—6; 4630—1; ferner von Benoît de Sainte-More im „Roman de Troie". Dagegen erscheint ein männlicher Amors, wohl unter dem Einfluß des antiken Vorbildes, im „Eneas".[112]) Er wird dort in einer Klage angeredet:

Amors, molt dones vasalges!
Amors, molt faiz creistre barnages!
Amors, molt es riedes et forz!
Amors, tu m'as molt tost conquis
En poi d'ore m'as si sorpris
Que ge ne puis repos aveir. (9063—9.)[113])

Im „Pyramus et Thisbe" wird von dem Pfeil Amors' gesprochen.

Ta sajete ne puet faillir,
Vallés ne puet nis uns gandir.
(Pyramus 31/32.)

Die Attribute Amors' werden im „Eneas" (7977—86) genau geschildert. Die Wirkung seiner Geschosse wird in „Athis und Prophileas" und im „Cligés" dargestellt.

Con plus esgarde et plut esprant
D'Amors qu'el navre durement.
Amors le toiche de son dart
Que toz le cors dedanz li art.
Amors l'estraint et li tressaut.
(Athis 626—30.)

Nenil, qu'il m'a navré si fort
Que jusquau cuer m'a son dart tret
N'ancor ne l'a a lui tertret.
(Cligés 692—4.)

Verben wie navrer verbinden sich sehr oft mit Amors bis in die Zeit Deschamps' (vgl. das Beispiel auf S. 70).

Amors in Verbindung mit der Allegorie erscheint zum ersten Male in der „Altercatio Phyllidis et Florae".[114]) Amor läßt in dem lateinischen Gedicht sein Urteil den beiden Mädchen durch seine beiden Richter Usus und Natura mitteilen:

Amor habet judices, Amor habet jura,
Sunt Amoris judices Usus et Natura,

---

[112]) vgl. Herzhoff, Rich. „Personifikationen lebloser Dinge in der altfranzös. Literatur". Diss. Berlin 1904. S. 1.

[113]) über die Abhängigkeit des Amourbildes im „Eneas" von Ovid vgl. Faral „Les sources latines" S. 144 ff.

[114]) in Oulmont „Débats du clerc et du chevalier" S. 107 ff.

Istis tota data est curiae censura,
Quoniam praeterita sciunt et futura. (305—308).

Das Urteil Amors fällt dem Stande des Dichters entsprechend aus:

Ad amorem clericum dicunt aptiorem. (312.)

Im Rosenroman wohnt Amours in einem paradiesisch ausgestatteten Garten, dem vergier, der, vorgebildet durch die von der „Altercatio Phyllidis et Florae" eingeleiteten Débatliteratur, in fast allen allegorischen Dichtungen der Folgezeit der Aufenthalt des Liebesgottes ist. Der „deu d'Amors" hat zwei Bogen.

Icil bachelers regardoit
Les queroles, e si gardoit
Au deu d'Amors deus arcs turcois.
Li uns des arcs si fu d'un bois
Do li fruiz est mal savourez.
Toz pleins de neuz e bocerez
Fu vil ars desoz e deseure,
E si estoit plus noirs que meure.
Li autres ars fu d'un plancon
Longuet e de gente façon;
Si fu bien faiz e bien dolez,
E si fu mout bien pipolez. (R. d. R. 907ff.)

Nach den Forschungen Langlois' findet sich das Urbild bei Ovid.[115])

Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
Diversorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.
Quod facit, hamatum est et cuspide fulget acuta,
Quod fugat, obtusum est et habet sub arundine plumbum.
(Metam. I, 468ff.)

Die Namen der liebefördernden Pfeile und ihre besonderen Eigenarten werden in den Versen 935—956 aufgezählt. Es sind Biautez, Simplece, Franchise, Compaignie und Biaus Semblanz. Die anderen liebegegnerischen Pfeile heißen: Orguiauz, Vilanie, Honte, Desesperance und Noviaus Pensers (961—68). Das Äußere Amors' ist im Rosenroman nicht immer einheitlich beschrieben. Für Guillaume de Lorris war folgendes Porträt im Anfange seiner Dichtung grundlegend:

---

[115]) Roman de La Rose, Bd. II, S. 303.

A li se tint de l'autre part
Li deus d'Amors, cil qui depart
Amoretes a sa devise.
C'est cil qui les amans jostise,
El qui abat l'orgueil des genz,
E si fait des seignors sergenz,
E des dames refait baisses,
Li deus d'Amors de la façon
Ne resemble mie garçon;
De biauté fist mout a prisier.
Mais de sa robe devisier
Crien durement qu'encombres soie, etc.

(R. d. R. 865ff.)

Amors wird in den Versen noch als erhabener Gott besungen, so wie ihn die Provenzalen sich vorgestellt hatten. In Vers 874 wird ausdrücklich betont, daß er kein Knabe war, also wohl nicht mit dem antiken Amor verwechselt werden soll. In Vers 902 verwischt sich die Göttervorstellung mit der eines christlichen Engels.

Il sembloit que ce fust uns anges
Qui fust tot droit venuz dou ciel.

(R. d. R. 902f.)

Am auffallendsten ist der Wechsel des Geschlechtes im Rosenroman. In den oben zitierten Stellen ist Amors ein Mann, während er in anderen Versen eine Frau ist und als Göttin erscheint. (vgl. R. d. R. Bd. V. S. 352.) Wir können in dieser merkwürdigen Erscheinung wohl eine Nachwirkung der verschiedenartigen Geschlechtsauffassung Amors' in der höfischen Dichtung erblicken. Bemerkenswert ist auch der Wechsel der Schreibung, im ersten Teil des Rosenromans heißt er Amors, im II. Teil schreibt Jean de Meung sowohl Amors wie Amours. Ebenso folgeunrichtig ist die Genealogie, die sich gelegentlich widerspricht. Amors ist der Sohn der Venus:

Ci ment Amours, li fiz Venus,
De ce ne le deit creire nus.

(R. d. R. 13033.)

An einer anderen Stelle wird Cupido als Sohn der Venus genannt, der keineswegs identisch ist mit Amours.

Car Cupido, li fiz Venus,
Sema ici d'Amors la graine.

(R. d. R. 1588/89.)

Diese Unstimmigkeiten lassen wohl kaum tiefere Schlüsse zu, son-

dern erklären sich sowohl aus der Länge des Gedichtes als auch aus der Tatsache, daß zwei Autoren in einem Zeitraum von dreißig Jahren an dem Werk arbeiteten.

Im Tornoiement d'Antichrist" wird folgendes Bild von Amors gezeichnet.

Amors
Qui porte l'escu paint à flors,
Doré sus azur, à une mance
Portraite de bonne esperance
Au miroir de cortoisie. (Tarbé, S. 51.)

Im Gegensatz zum Amors des Rosenromans hat er nur einen Bogen und Köcher.

L'arc Turcois encordé d'argent
Tend: et ot une cuirie
De draps amoureus si cuivrie
Et si pleine que plus ne puet. (Tarbé, 52.)

Mit diesen Waffen kämpft er auf Seiten Christi gegen den Antichrist. Die mittelalterliche, hohe Auffassung von Amors hatten wir oben (S. 45) mit einem Beispiel belegt. Das Erscheinen Amors' in einer religiösen Dichtung ist vor diesem Gedicht nicht nachzuweisen.

In unmittelbarer Abhängigkeit vom „Roman de la Rose" ist die allegorische Liebesdichtung des Messire Thibaut „Li romanz de la poire" entstanden.[116]) Der Herausgeber Stehlich hat nicht nur inhaltliche Übereinstimmungen, sondern auch wörtliche Zitate aus dem Rosenroman nachgewiesen. In den Versen 949ff. wird Amors geschildert. Es entsteht das gleiche Bild höchster Schönheit wie in den bisherigen Romanen. Es fehlen nicht Bogen, Pfeile und Köcher. Amors verwundet damit das Herz des Dichters, der von ihm in einem Turm belagert wird. Eine der lyrischen Einlagen des Romans, die wir oben (S. 24) erwähnt hatten, ist ein Monolog Amors'. Er beginnt mit folgender Vorstellungsgeste:

„Je sui li diex d'amors, qui les amanz mestrai."

Der Gott schildert in dem Gedichte seine Macht über alle Menschen.

Eine Umbildung des Amors-Bildes begegnet uns im „Dit de la Panthère"[117]) von Nicole de Margival. Ganz abgesehen davon, daß das Gedicht, beeinflußt von den

[116]) „Li romanz de la poire" hsg. v. Friedr. Stehlich, Halle 1881.

[117]) „Dit de la Panthère d'Amours" p. p. H. A. Todd, SAT. 1883.

Bestiaires, als Symbol der Dame nicht eine Rose, sondern das merkwürdige Fabeltier, die panthère, aufweist, ist das Gedicht auch durch die veränderte Auffassung der Amors-Gestalt bemerkenswert. Der Liebesgott ist nicht der Schütze mit den Liebespfeilen, der den amant zur Liebe erweckt, sondern der wohlwollende Berater, der den durch den süßen Atem der panthère zur Liebe entbrannten Dichter berät, auf welche Weise er das Herz seiner Dame gewinnen könne. Es fehlen die sonst üblichen Attribute Amours' in dieser Dichtung. Er hat ja auch eine andere Aufgabe. Er begleitet den Dichter, erklärt ihm den Sinn der verschiedenen Symbole und pflegt den durch Dornen und Disteln (Symbole der Liebesgedanken und der üblichen Nachrede) verletzten Dichter in seinem Palast. Dort empfiehlt er dem Dichter, seine Dame durch Gedichte für sich zu gewinnen. Amours teilt sich in seiner Aufgabe mit Venus, die in diesem Gedichte nicht seine Mutter, sondern seine Gattin ist. Danach überläßt Amours der Dame Fortune die weitere Sorge um das Liebesglück des Dichters. Unter den lyrischen Einlagen des epischen Gedichtes sind einige Gedichte zum Lobe Amours' von Nicole de Margival und seinem Zeitgenossen Adam de la Hale.

In die Lebenszeit Machauts fällt ein neuer Typ der allegorischen Dichtung, die Jagdallegorie, und zwar „La Prise amoureuse" des Jean Aicart (ca. 1335). Die Jagd bildet den Rahmen der allegorischen Dichtung; er schildert, wie der Gott der Liebe mit seinen Hunden dem naiven, zur Liebe erwachenden Jüngling nachstellt und ihn schließlich in seinen Netzen gefangen hält. Amours erscheint also als Jäger. Im Rosenroman werden einmal die Opfer Amours' mit Jagdtieren verglichen und Amours als Jäger.

Et le diex d'Amours m'a seu
Com li veneres qui atent
Que la beste en bon leu se mete
Por laissier aler la saijete.

(R. d. R. 1420.)

Aus dem metaphorischen Vergleich im Rosenroman ist Amours hier wirklich ein Jäger geworden. Die gleiche Auffassung von Amours, dem Jäger, findet sich bereits im „Bestiaire d'Amours" von Richart de Fournival. (ca. 1250.) Wie der Herausgeber der „Prise Amoureuse" vermutet, hat der „Bestiaire d'Amours" als Vorbild gedient.

In den bisher erwähnten Amours-Darstellungen war die Macht und Schnelligkeit der Liebe zum Ausdruck gekommen. Die

Beschreibung, die uns Machaut von Amours gibt, symbolisiert einen weiteren Zug der Liebe, die Blindheit. Der Dieus d'Amours im „Dit dou vergier" ist blind.

Dessus le bel arbrissel
Qui estoit en mi la praiel
Se seoit une creature
De trop merveilleuse figure;
Car nulle goute ne veoit;
En sa destre main tenoit
Un dart qui bien estoit ferré
De fer tranchant et aceré;
Et en l'autre avoit un brandon
De feu qui getoit grant randon;
Et s'avoit pour voler deus eles
Si belles qu'onques ne vi teles. etc.

(Dit dou vergier, 163ff.)

Dieses Bild ist der antiken Darstellung verwandt; Amor mit der Binde vor den Augen. In der Literatur habe ich keine Parallele mehr dazu gefunden. Wohl in der Kunst Frankreichs sind Bilder anzutreffen, auf denen ein blinder Amours abgebildet ist. (vgl. Marle, Abb. 449 und 450.)

## V. Venus.

### Deschamps.

Als handelnde, epische Mythologie tritt Venus in der „Fiction du Lyon" auf. Sie vereinigt sich mit Nature in ihren Bitten um die Erhaltung des sündigen Menschengeschlechtes. „Venus, royne de jeunesse et d'amours, lors dist: „Trop me blesse le courroux contre eulx . . ." Als Göttin der Liebe gelten ihre wesentlichsten Bemühungen der Erhaltung der creatures und ihrer formes:

Car ce seroit douleur et maulx,
Se tous estoient mis a mort
Pour la fausseté et le tort,
Que le vieulz loups et vieilles bestes
Ont faiz par pechiez deshonnestes.

(Fiction d. L. 882ff.)

Sie macht daher den Vorschlag, nach Noes Vorbild eine Arche zu bauen.

In den lyrischen Gedichten wird Venus als Göttin der echten, jugendlichen Liebe angerufen. In einer Beichte an Franchise und Venus beklagt der Dichter, daß er die Un-

abhängigkeit der Jugend zu wenig geschätzt habe, bis die „vieille Couvoitise" ihn in die Ehe versklavt habe. Hier also besteht ein Gegensatz zwischen Venus, der Göttin der Liebe, und Couvoitise, der Verführerin zur Ehe (MCCCCLXXXIII, Bd. VIII, 192).

In anderen Balladen ruft der Dichter Venus an, um ihm in seinen Liebesnöten zu helfen:

. . . . a Venus
Suppli d'estre secourus
Par son esveil. (DCCXXII, Bd. IV, S. 190.)

Der Dichter opfert der Venus zwei Kerzen, um ihn zu bewahren vor amours forsennée und deshoneur (DCCCCLXXXI, Bd. V, 64). Venus ist auch der Genius seiner Liebesdichtung. Deschamps und Machaut erhalten den Auftrag, einen Liebesgarten zu schildern, wozu sie besonders befähigt seien, da „Venus et Juno les nourirent" (CCCVI, Bd. II, 193).

Der Dichter betrachtet sich als Abgesandten der Venus, um gegen Übertretungen der Liebesgesetze vorzugehen:

. . . . je suys messaige
De Jupiter . . . .
Et de Venus qui mains maulx assouage.

Aus den Beispielen geht hervor, daß Deschamps eine sehr ideale Auffassung von dieser Göttin hatte, die seinen Zeitgenossen eine „deesse de luxure, . . . haye et desprisie des aultres bonnes vertueuses deesses" war.[118]) Man könnte fast geneigt sein, noch eine Erinnerung an die Idealisierung der Venus als Göttin der Minne in der altfranzösischen Literatur bei Deschamps anzunehmen.

**Venus in der altfranzösischen Literatur.**

In einem Gedichte des XIII. Jahrhunderts „Venus, la deesse d' Amors" steht Venus im Mittelpunkt des Gedichtes. Venus erscheint dem liebeskranken Helden.[119])

La deesse d'amor uint par iluec ceulcant
O grant compaignie que lui a menes
Plus pres d'une traitie, ou gisoit li amant
Auec ses trois puceles grant joie demenant. (122.)

Venus steigt von ihrem Pferde, wobei ihr die trois puceles (Grazien) helfen. Die Göttin stellt sich dem kranken amant vor:

[118]) Götterkatalog im „Recueil d'arts de seconde rhétorique" vgl. o. S. 44.

[119]) Venus, la deesse d'Amor, hsg. v. W. Foerster, Bonn 1880.

Jo ai non Venus, la deesse d'amor,
Je suis qui les amans fait avoir joie et plor,
De mon dart sont nauré, qui aiment par amor,
Le fin gentil cuer urai en sentent la dolor.

Venus geleitet dann den amant zum Hofe Amors, der ihr Gatte ist, und dort findet der amant seine Geliebte. Venus spielt hier die Rolle einer Vermittlerin bei Amor.

Merkwürdig ist in dem Gedichte die Vermischung christlicher und antiker Elemente. Der amant betet zur Mutter Gottes:

Sainte Marie dame, dist Morant, or m'aidie . . .
Sainte Marie dame, souigne vos de moi! (110.)

Auf sein Gebet hin erscheint dann — Venus. Nachdem der Liebesbund besiegelt ist am Hofe des Dieu d'Amor, heißt es:

Le deu d'amor et Ihesu Crist feront par tot de lui parler.
El siecle si feront grant blasme et sens en enfer osteler.
La n'iert de deu ne d'ome amee, se son amant ne uelt amer. (307.)

Der Dichter schließt sein Gedicht von Venus, la deesse d' Amor, ganz erbaulich:

Einsi furent li amant en ioie tot lor uie.
Or prions a Jhesu Crist, le fils sainte Marie,
Que il conforte tos amans, qui d'amor sont cargie,
Et confonde tos orgoillos, ou point n'a de pitie. (315.)

Scheinbar wollte der Dichter Amor und Venus in Parallele stellen zu Jesus Christus und Maria, der Fürbitterin bei ihrem Sohne. Auch das äußere Bild der Venus ist weit entfernt von der Antike. Die Göttin erscheint zu Pferde und trägt statt der Fackel den Pfeil Amors. „De mon dart sont nauré, qui aiment par amor."

In einigen Gedichten ist Venus Trägerin der Rolle des Liebesgottes, so z. B. in „La messe des oisiaus et li plais des chanoinesses et des grises nonains" des Baudoin de Condé. Im Rosenroman gewinnt das Bild der Venus an antiken Zügen. Nach antiken Vorbildern trägt sie in der Hand eine Fackel:

Ele tint un brandon flamánt
En sa main destre, don la flame
A eschaufee mainte dame. (R. d. R. 3420 ff.)

Mit diesem brandon stürmt sie die Burg, in der Bel-Acueil gefangen ist, und befreit ihn.

Venus ist im Rosenroman nicht die Gattin Amors, sondern seine Mutter. „Ce est la mere au deu d'Amors (R. d. R. 3422). Als Göttin der sinnlichen Liebe ist sie die Feindin der Keuschheit.

Chastée, que Venus essille. (R. d. R. 2854.)
Venus, qui a toz jors guerroie
Chastée, me vint au secours. (R. d. R. 3420.)

Diese Auffassung hatten die Liebestraktate in der französischen Literatur verbreiten helfen. So unterscheidet Andreas Capellanus in „De arte honeste amandi" zwischen amor purus und amor mixtus. „Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis delectationi suum praestat effectum et in extremo Veneris opere terminatur".[120])

Auch in anderen auf Ovids „Ars amandi" fußenden Liebesabhandlungen verbindet sich der Name Venus mit physischer Liebe. So wird z. B. im „Clef d'Amours" in wenig dezenter Weise von der „chambre Venus" gesprochen.[121]) Über die gleiche Materie äußert sich Jean de Meung im R. d. R. 13336 (vgl. dazu den Kommentar von E. Langlois, Bd. IV, S. 276).

## VI. Jupiter.

### Deschamps.

Auf eine Übersetzung des zeitgenössischen lateinischen Gedichtes „Amphitryonis" des Vitalis Blesensis geht die Geschichte von Jupiters Liebe zu Alkmene zurück, die uns Deschamps im „Traictié de Geta et d'Amphitrion" erzählt. Die lateinische Vorlage ist eine epische Bearbeitung von Plautus' „Amphitryon". Da Deschamps das lateinische Epos mit geringen Abweichungen übersetzte, kann hier von einer dichterischen Neuschöpfung nicht die Rede sein. Die Übersetzung Deschamps' ist ein Zeichen für das Interesse des Publikums für mythologische Stoffe.

Aus einer Mischung antiker und christlicher Elemente setzt sich das Jupiterbild in der „Fiction du Lion" zusammen. Deschamps beabsichtigte in dieser Dichtung, die glücklichen Zeiten unter der Regierung Karls V. der Mißwirtschaft seines Sohnes Karls VI. in einer Allegorie zu kontrastieren. Die Welt erscheint nach dem Vorbild des „Roman de Renart" als Tierreich, darüber herrschen die antiken Götter. Jupiter ist der „dieu de l'air" (585), er beklagt sich bei Mars über den Sittenverfall seiner Tiere (657ff.), er will die Welt zerstören. Nature tritt für ihre Schöpfung ein und bittet Jupiter, sich an die Prophetie des

---

[120]) zitiert aus K. Voßler „Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil..." Heidelberg 1904, S. 46.

[121]) „La clef d'Amour" p. p. E. Troß, Paris 1866, V. 2175.

Propheten Jonas zu erinnern über den Untergang Ninives (Jonas, III, 3—10; IV, 1—11). Jupiter bleibt dennoch bei seinem Entschluß und erlaubt nicht einmal, daß nach dem Muster Noes mit Hilfe seiner Arche Menschen und Tiere erhalten blieben. Jupiter zitiert dazu den Kommentar des Rhabanus Maurus „De Universo".

Die eigentümliche Vermengung antiker und christlicher Züge ist dem Mittelalter keineswegs so absurd. Im „Anticlaudianus" des Alanus de Insulis (XII. Jahrhundert) wird Gott mit Merkmalen des Jupiter gezeichnet. Er ist der Donnerer:

quae via — ipsa
deferet ad Superos arcanaque tecta Tonantis.

Der Himmel wird „arx Jovis" genannt, wo „habitant cives Superi proceresque Tonantis". Petrarca ruft Gott als „vivo Giove" und „eterne Giove" an. Dante nennt sogar Christus „summo Giove".[122])

In einer Ballade über die „doléances de la ville de Vertus" wird das Wüten der vier Elemente gegen die Stadt durch antike Götter personifiziert. Mars zerstört durch Feuer, Saturnus durch Kälte, Ceres und Bacchus bringen Mißernten auf Getreidefeldern und Weinbergen, und „Jupiter pleut, qui de gresil m'enserre". Hier ist also Jupiter eine Gottheit des Naturmythos (DCCCXLV, Bd. V. S. 17).

Jupiter kann auch der Schöpfer der Schönheit eines jungen Mädchens sein:

Et Jupiter la fist a son semblant,
Qui tant avoit la viaire poly . . .
(DCCXIX, Bd. IV, S. 310.)

An anderen Stellen ist gewöhnlich dame Nature die Spenderin weiblicher Schönheit (z. B. MCCCCXLIV, Bd. VIII. S. 125).

In einer Ballade über die Frauen, die zwei Freunde in ihrer „cage" haben, betrachtet sich der Dichter als „messaige de Jupiter et de Venus", um gegen diese „fausseté en amours" zu moralisieren, was immerhin merkwürdig berührt bei der ehelichen Unbeständigkeit Jupiters.

**Jupiter in der altfranzösischen Literatur.**

In den chansons de geste ist Jupiter noch der Gott der Heiden, und zwar der Sarazenen; so in der „Chanson de Roland", 151. In den antiken Romanen schwört man auf Götterbil-

[122]) Piper, F. „Mythologie der christl. Kunst" I. S. 140.

der, wie sonst auf Reliquien, Bibeln u. ä. Im Trojaroman läßt Medea den Jason bei einem Bilde Jupiters schwören, ihr Treue zu bewahren. (Roman de Troie 1608.)[123])

Jean de Meung erzählt im Rosenroman die Geschichte von der Verstümmelung Saturns durch seinen Sohn Jupiter und beruft sich dabei auf ein Werk, das nach Langlois' Forschungen der I. Mythograph sein muß.[124])

Auch als Naturgottheit, die über den Regen verfügt, läßt sich Jupiter im Rosenroman nachweisen.

Jupiter, qui l'eve vous done,
Cist est li airs qui pleut e tone. (R. d. R. 6543f.)

Hier ist eine gleiche Auffassung festzustellen wie in der oben erwähnten Ballade (S. 81).

Eine allegorische Deutung Jupiters findet sich im „Ovide moralisé' (Anf. d. XIV. Jh.). Auf einer Abbildung sieht man Jupiter in einen Stier verwandelt, der auf seinem Rücken Europa trägt. Die allegorische Deutung sagt, daß Jupiter Jesus Christus sei, der als Opferstier die Sünden der Welt auf sich genommen habe.[125])

Eine derartige theologische Allegorie ist bei Deschamps nicht nachzuweisen.

## VII. Neut Preux.

Sehr oft zitiert Deschamps einen zahlen- und abstammungsmäßig feststehenden Kanon von neun Helden; und zwar sind es dreimal drei Helden, die gruppenweise dem Alten Testament, der antiken Mythologie und der altfranzösischen Heldensage entstammen. Ihre Namen sind: Josue, Judas Makkabaeus und David; Hector, Alexander und Caesar; Artus, Karl d. Gr. und Godefroy de Bouillon.

So erscheinen sie in der Ballade auf den Tod des zeitgenössischen Helden Bertrand de Guesclin:

Tuit li vaillant et prodoms de jadis,
Tuit li present et toute creature,
Cesar, Hector, Alixandre et Davis,
Artus, Charles, Godefroy, moy, Nature,
Josué et Machabée,
Devons de plours faire riviere et unde, . . .
(CCVII, Bd. II. S. 29.)

---

[123]) vgl. „Söhring, Werke bildender Kunst i. altfr. Epen". Rom. F. 12.
[124]) „Roman de la Rose" SAT. Bd. II, S. 344.
[125]) Mâle, Bd II, S. 343.

Die neuf preux verkörpern die Herrschertugenden:

Alixandre tint ceste discipline,
Hector li fors, Cesar, en verité, . . .

(CCCXXXVIII, Bd. III, S. 49.)

Die gleiche Zahl und Reihenfolge kehrt wieder in einer Ballade auf Bertrand de Guesclin, die wie die oben zitierte den Tod dieses Helden beklagt (CCCLCII, Bd. III, S. 100).

In einer Ballade über das Thema, daß niemand die Helden der Vorzeit verachten soll, erhöht der Dichter die Zahl auf zwölf Helden durch Ercules, Jason und Bertrand de Guesclin. Ein Gegenpaar von neun Heldinnen begegnet uns in einigen anderen Balladen, die ein Lob auf die Tugenden vergangener Zeiten darstellen; es sind Deyphile, Mutter des Diomedes, Hippolyte, Königin der Amazonen, Menalippe, die von Hector besiegte Amazonenkönigin, Thomarys, die Königin der Messageten, die von Apollo geliebte Nymphe Sinope, Teuta, die Königin von Illyrien, Penthesilea, die von Achill besiegte Amazonenkönigin, und Semiramis, die Königin von Assyrien (vgl. die Balladen CCCCIII, Bd. III, S. 292; Ballade in „L'art de dictier", Bd. VII, S. 280 und XCIII, Bd. I, S. 199). Die genannten Balladen haben nicht das Einteilungsschema Altes Testament, Antike und altfranzösische Heldensage. Dagegen werden in der Ballade: „Comparaison d'une dame avec sept héroines de l'antiquité" vier Frauengestalten aus dem Alten Testament genannt und zwar Judith, Esther, Sara und Rebekka (DXLVI. Bd. III, S. 389).

In der Wahl dieser neun Helden und neun Heldinnen scheint die Quantität wichtiger gewesen zu sein als irgendwelche bestimmte durch sie dargestellte Eigenschaften. Wie wir oben (S. 61) gesehen haben, vertraten die einzelnen Helden nicht einmal immer die gleichen Eigenschaften.

**Die neuf preux in der Literatur vor Deschamps.[126])**

Die älteste Quelle für das Erscheinen der neuf preux ist ein Gedicht des Jacques de Longuyon „Les vieux du paon" (ca. 1312). Das Werk soll wie kein anderes dieser Epoche (Beginn des XIV. Jahrhunderts) Verbreitung gefunden haben. Die Taten der Helden und ihre Tugenden, die sie symbolisieren sollen, werden in einzelnen Strophen geschildert. Ausdrücklich bemerkt der Dichter, daß es sich um „iii paien, les nons des iii juis" und „iii crestienz" handelt. Dasselbe sagt Deschamps:

[126]) vgl. P. Meyer, „Les Neuf Preux" im Bulletin de la Société des anciens textes fr., IX, Paris 1883, S. 45 ff.

IX hommes preux et IX femmes de terre,
Trois Sarrasins, trois Juif, trois Crestien.

(XCIII, Bd. I, S. 199.)

Die Popularität der neuf preux geht auch aus einer Veranstaltung hervor, die im Jahre 1336 in Arras stattfand, wo in einer Prozession „iii crestienz, iii Sarazins und iii juifz" auftraten.[127])

Auch Machaut erwähnt die neun Helden in der „Prise d'Alexandrie", im „Dit dou Lion" (V. 1315 f.) und im „Confort d'ami" (V. 2997 f.). Seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts wurden sie auch auf Wandteppichen abgebildet.

Wenn Deschamps die neun Helden meistens ohne jede genauere Charakterisierung nennt, so konnte er sich auf ihre Popularität im Publikum stützen.

Über die kulturgeschichtlichen Gründe dieses Heldenkultes als Symptom der „Untrennbarkeit des ritterlichen und Renaissanceelementes" vergleiche Huizinga, Kap. IV „Der Rittergedanke".[128])

## Zusammenfassung.

Die im vorhergehenden Abschnitt gebotenen Übersichten über die Entwicklung allegorischer und mythologischer Gestalten zeigen eine bunte Vielheit sowohl in der Auffassung wie auch in der Darstellung dieser Wesen. Hinsichtlich der antiken Mythologien ist oft ein grotesker Abstand vom eigentlichen Urbild zu bemerken. Diese Unstimmigkeiten sind zunächst der Verschiedenartigkeit der Wege zuzuschreiben, auf denen die Antike in das Mittelalter eindrang. Der Vermittlung diente in erster Linie das Studium der klassischen Literatur, dann aber auch die Astrologie, die Allegorese und die Bildbeschreibung. Für ihre mehr oder weniger vollkommene dichterische Gestaltung war jedoch der Bildungsgrad des Dichters ausschlaggebend.

Deschamps steht am Ende der in dieser Arbeit gebotenen Entwicklungsreihen. Seine zahlreichen Zitierungen lateinischer und griechischer Autoren lassen auf eine ausgedehnte Kenntnis der antiken Kultur schließen. Jedoch verraten die vielen Unstimmigkeiten in der Auffassung der Mythologien und auch die willkürliche Orthographie eine ziemlich oberflächliche klassische Bil-

---

[127]) Récits d'un bourgeois de Valanciennes" zitiert von P. Meyer in „Les Neuf Preux". S. 49 ff.

[128]) Huizinga „Herbst des Mittelalters".

dung, eine „culture superficielle", wie Lanson bereits bemerkt hat.[129]).

Die merkwürdige Mischung von Allegorie und Mythologie ist typisch für das XIV. und XV. Jahrhundert, den „Herbst des Mittelalters", deren Literatur nach dem Urteile älterer Literaturkritiker der Gegenwart, eine „littérature bâtarde, sorte de Renaissance avortée mêlant les restes de la puérilité subtile du moyen âge à une gauche imitation de l'antiquité latine" ist.[130]) Diese Feststellung besteht zu Recht, wenn man den naturwissenschaftlichen Begriff der Entwicklung in der Literaturkritik zur Anwendung bringt. Man darf jedoch dieser Methode die These Huizingas entgegenhalten: „Der Begriff der Entwicklung ist in der historischen Wissenschaft nur bedingt verwendbar und wirkt in ihr oft störend und hemmend".[131]) Man wird dann zu einer gerechteren Beurteilung des XIV. und XV. Jahrhunderts gelangen, wie sie in Huizingas „Herbst des Mittelalters" zum Durchbruch kommt.

---

[129]) G. Lanson, „Histoire de la littérature fr." S. 156.

[130]) Henri Chamard, „Les origines de la poésie française de la Renaissance", Paris 1920.

[131]) Huizinga, J., „Wege der Kulturgeschichte", München 1930, S. 20.

## Lebenslauf.

Am 8. Juni 1900 wurde ich in Paderborn als Sohn des Schulrats Wilhelm Frese in Attendorn geboren. Ich bin kath. Konfession und deutscher Staatsangehörigkeit. Nach der Reifeprüfung am Städt. Gymnasium zu Dortmund studierte ich zunächst Philosophie und Theologie in Paderborn und München. Vom S.-S. 1925 bis 1929 widmete ich mich dem Studium der romanischen Philologie an den Universitäten Frankfurt und Paris. Einige Jahre war ich in der Feuilleton-Redaktion einer Zeitung tätig. Im W.-S. 1932/33 nahm ich mein Studium an der Universität Münster wieder auf und bestand am 28. Juli 1933 dort die mündliche Doktorprüfung.

Meinen sämtlichen Universitätslehrern, insbesondere Herrn Professor Dr. Th. Heinermann, schulde ich für mannigfache Anregungen den wärmsten und aufrichtigsten Dank.